Die deutsche malerei vom ausgehenden mittelalter bis zum ende ...

Fritz Burger, Hermann Schmitz, Ignaz Beth



N 5300 . H 236 B 95 V.3

HANDBUCH

D E R

KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROF. Dr. FRITZ BURGER

FORTGEFÜHRT VON

PROF. DR. A. E. BRINCKMANN

unter Mitwirkung von.

Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtus-Freiburg; Privatdozent Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. K. Escher-Zürich; Privatdozent Dr. P. Frankl-München; Professor Dr. A. Grischach-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Dr. F. Hoeber-Frankfurt a. M.; Professor Dr. H. Jantzen-Freiburg; Privatdozent Dr. A. L. Mayer-München; Prof. Dr. W. Pinder-Breslau; Prof. Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Berlin; Professor Dr. J. Strzygowski-Wien; Privatdozent Dr. H. Tietze-Wien; Professor Dr. Graf Vitzthum-Kiel; Professor Dr. W. Vogelsang-Utrecht; Professor Dr. M. Wackernagel-Leipzig; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Dr. K. With-Hagen; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



BERLIN-NEUBABELSBERG AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE DEUTSCHE MALEREI

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. FRITZ BURGER, DR. HERMANN SCHMITZ, DR. JUR. ET PHIL. IGNAZ BETH

Ш

OBERDEUTSCHLAND IM XV./XVI. JAHRHUNDERT

PROFESSOR DR. HERMANN SCHMITZ Kustos am Staatlichen Kunstgewerbe-Museum, Berlin

EINGELEITET VON DR. JUR. ET PHIL. IGNAZ BETH



BERLIN-NEUBABELSBERG AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H. Harr 7630 Fine arte 1-24-1923

COPYRIGHT 1919 BY AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H. BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MONCHEN

VORWORT

Diese drei Bände, der deutschen Kunst gewidmet, sind in ihrer Entstehung ein bitteres und doch stolzes Denkmal deutscher Gelehrtenarbeit während des Krieges. Der erste Band war von Burger vollendet, der zweite begonnen, als ihn vor Verdun eine Granate zerschmetterte. Faden um Faden seines reichen Gewebes mußte aufgenommen werden. Vielleicht ist es gelungen, ohne daß das Muster abbricht. Gemeinsam mit Beth habe ich den ersten Teil des zweiten Bandes beendet. Inzwischen schrieb Schmitz den zweiten Teil dieses Bandes, die niederdeutsche Malerei, und Belh begann seine reichen Studien für den Abschluß der oberdeutschen Malerei zu ordnen, der der dritte Band bestimmt war. Beth hat diesen Band nur beginnen können, auch ihn traf unerwartet der Tod. Von neuem war das Gewebe zerrissen, als sich Schmitz entschloß, auch diese Arbeit zu übernehmen. Der Dank gegen ihn kann nicht groß genug sein.

Alle drei haben ihr Bestes gegeben. Das Ganze ist nicht das geworden, was Burger vorgeschwebt hat, am Einzelnen mag, wie an jeder historischen Arbeit, die Kritik Einwände machen. Trotzdem ist ein Werk geschiaften, wie es die Kunstgeschichte ähnlich noch nicht besitzt. Nicht zuletzt infolge der steten Bereitwilligkeit des Verlages, auch unter schwierigsten Verhältnissen alles zu tun, was der Entwicklung des Werks dienen konnte. Das Schicksal des Buches ist das Schicksal der deutschen Kunst gewesen. Mag es unter den jetzigen Verhältnissen eine Ermutigung sein.

A. E. BRINCKMANN



Matthi Gurewald, Verspottung Christi





地では、東京の最高的には、日本芸術的には、1900年まで、1900年の中央の社会のである。



1. 2. Konrad Witz: Basler Altar, David und die Feldherren Abisai, Sabothai und Benaja. Basel, Offentliche Sammlung.

VIII. Bodenständige Anfänge im zweiten Drittel des XV. Jhh.

Anzeichen einer naturalistischen Richtung sind schon in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. allenthalben, insbesondere aber in der oberschwäbischen Malerei zu sehen. Jedoch, was mit dem zweiten Drittel dieses Jahrhunderts in den Gebieten um den Bodensee herum einsetzte, gleicht einer wahren Revolution. Es ist ja die Zeit der Masaccio im Süden und der Van Eyck im Norden, und die erwachte Neugierde, mit der man in diesem Winkel Deutschlands an alle Dinge heranzutreten begann, war Allgemeingut. Das ungeheure Erlebnis des Konzils, das die Geister in Konstanz aufrüttelte und schaulustige Augen mit Bildern ungekannter Pracht füllte, reicht nicht aus, den jähen Umschwung zu erklären. Es ist, als ob man mit einem Schlag der altgewohnten Schönheit überdrüssig geworden wäre und eine unstillbare Sehnsucht nach anderer Kost aller Augen ergriffen hätte. Nichts gilt auf einmal die schöngleitende Linie eines Gewandes, man wird plötzlich von einem Drang gepackt, den "wirklichen" Faltenwurf zu erblicken, ja man will noch unter den Kleidern die Struktur des Knochengerüstes einleuchtend angedeutet sehen. Eine Leidenschaft bemächtigt sich der Künstler, die Heiligengeschichten überzeugend zu schildern, ein unheiliger Eifer, das Menschliche der Legenden in seiner brutalen Wirklichkeil zu fassen. Man läßt ungern ikonographische Schemata gelten und mit nie gekannter Wonne greift man Szenen auf, für

die eine Form erst gefunden werden mußte, man sucht Legenden von seltenen Heiligen auf, und auch die üblichen, hundertmal gemalten Passionsszenen komponiert man im neuen Geiste um, trachtet das Alltägliche in ihnen, das Niegeschilderte, herauszussehen.

Die Besteller, Kirche und Private, mochten sich dagegen noch so auflehnen: unermödlich, schrittweise, wurden neue Erungenschaften in die Bilder hineingeschmuggelt, in
immer größeren Mengen. Unser Bestand an Kunstwerken läßt diese Entwicklung nur ahnen,
und der Bildersturm, der die schwäbischen Gegenden besonders verwüstete, mag gerade die
interessantesten Denkmäler vernichtet haben; immerhin ist genug übriggebileben, um den
Eroberungszug des jungen Naturalismus in seinen wichtigsten Elementen rekonstruieren zu können. Die folgende systematische Darstellung muß aber dieser Knappheit
des Materials insofern Rechnung tragen, ajs sie unterschiedlos das ganze schwäbische Gebiet
und zusammenlassend etwa das zweite Viertel des Jahrhunderts berücksichtigt. Dieser grundsätzlichen Auseinandersetzung mit den Kunstwerken soll ihre historische Würdigung folgen.

Man pflegt als die große Tat jener Zeit die "Entdeckung des Raumes" zu bezeichnen, ohne diese in den großen Zusammenhang der Entdeckung der Natur schlechtini genügend einzuordnen. Und doch läßt sie sich genügend nur von diesem Gesichtspunkt aus begreifen. Freilich fällt die Umorientierung des Raumgefühls am grellsten in die Augen. Als ob Kulissen umstürzten oder Vorhänge zurückgezogen wirden, bekommen jetzt die Räumlichkeiten ihre Tiefe, Szenen ihren Hintergrund, ihre Landschaft. Aber vor allem bemächtigt sich die Gier des Sehens der einzelnen Gestalt: man will um sie herumgehen können, will den Ausbuchtungen und Einsenkungen ihrer Glieder folgen, will an ihr Stehen und an ihre Gebärden glauben können. Der Tastsinn meldet seine Rechte an. Wir haben den Eindruck, als ob die Maler zum ersten Male den unbeschreiblichen Genuß kennen gelernt hätten, ein Modell, ein wirkliches, stundenlang zu eigener Beobachtung vorgenommen zu haben, das sie nun mit Muße studieren können. Den Gebilden dieser Zeit ist das Explosive jener Entdeckerfreuden von der Stirne abzulesen; den Propheten und Heiligen ist jeglicher Himmelsglanz genommen, man hat ihre verflatternden Erscheinungen von der Höße heruntergeholt und besieht sie nun mit weitaufgerissenen Augen von allen Seiten.

Die Feldherren vor König David vom Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz (Abb. 1 und 2) erscheinen — wie es ja auch früher üblich war — in zeitgenössischer Rüstung. Aber nie war bisher ein Knien in dieser überzeugend rechtwinkligen Form zur Darstellung gebracht, niemals so das breitbenige Dastehen, das Stemmen des Arms in die Hütte, das Reichen der Gefäße. Es scheppert ordentlich in den blanken Stahlplatten, und man hört förmlich das feine Klirren der Ketten, in denen die Schwerter hängen. Witz häuft die Stoffe, zieht seinen Männern Brokatgewänder, Tuchzaddeln, Damastumwürfe, Pelzhauben an und schwelgt über alle Maßen in der materiellen Wiedergabe der Oberllächen. Die harten Glanzlichter der Rüstungsröhren und der Spangen, sie fesseln sein Auge ebenso wie die matteren Glanzstreifen der fallenden Samtmassen und das Glützen der verschiedenfarbigen Edelsteine der Borten. Ein gläserner Schwertlauf oder Becherbuckel ent-flamm seine Begierde durch die immense Schwierigkeit seiner Darstellung: er will noch das Entgleitende, das Flimmern und Blinken in feste Formen, wie mit Stahlgriff, fassen.

Diese Leidenschaft zum Irdischen hat sich auch ein neues Geschlecht geschaffen: breitstirnige, starkknochige, gedrungene Gestalten mit breiten Handtellern und stumpfen Fingern. Es führt zu ihnen keine Brücke von den schlanken, zarten, fast gebrechlichen Heiligen der kurz voraufgehenden Epoche. Hingepflauzt, als ob sie im Erdreich Wurzel gefaßt hätten, sind sieknorrigen Stämmen vergleichbar, oder statuenhaft, wie in Stein gemeißelt, dumpflastendundihresGewichtes sich voll bewußt.

Parallel mit der Entdeckung des Menschen geht iene der Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen. Das Augenmerk wendet sich der Differenzierung der Gattung zu; eine Bereicherung gegenüber der unbedenklichen Typik noch der Anfänge des Jahrhunderts. Multschers "Ausgießung des hl. Geistes" vom Berliner Altarwerk (Abb. 3) mutet wie eine vorgeahnte Paraphrase der Lionardoschen Gesichtsstudien an, in ihrem betonten Unterstreichen der Abweichungen von der Norm.



3. Hans Multscher: Ausgießung des Hl. Geistes. Innenflügel des Altars von 1437.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

das die Karikatur streift. Nicht genug, daß er den vorderen Aposteln die Köpfe ausrenkt und andere wieder sie senken läßt, ist er bestrebt, die ganze Skala der Erregung von der weltvergessensen Verzückung bis zur stumpfen Ergebenheit durchzunehmen. Und das Erstaunliche dabei ist, daß er eigentlich mit einem ganz geringen Formenvorrat arbeitet, mit einem Schema von Auge, Nase, Mund. Aber die Bereicherung, die dieses Zeitalter erfuhr, liegt nicht nur in der Fülle des Materials, sondern auch in der Entdeckung des Wertes von Variationen. Staunend, wie ungläubig, werden sich die jungen Künstler ihrer Machmittel bewußt, sie ternen in unzahligen Studien die Bedeutung der Nuanee kennen und erfreuen sich wie Kinder daran. Multscher liebt es, in seinen Gruppen Menschenköpfe gleich Korallen aneinanderzureihen; der wirkliche Reichtum des menschlichen Gesichts ist der Generation, die mit soviel Schult aufzurämen hatte, noch nicht aufgegangen.

In keiner Hinsicht tritt aber das neue Lebensgefühl dieser Menschen so deutlich zutage, wie in der Gestaltung des Raumes. Der organisierende Geist der jungen Künstler geht hier mit einer Systematik vor, die wissenschaftlich anmutel, obwohl leicht nachzuweisen ist, daß z. B. die Handhabe der Lehre von der Perspektive ihnen gänzlich mangelte. Sie stellen elfrig Versuche an, begnügen sich nicht damit, einen Raum einfach darzustellen.



Unbekannter Meister aus der Bodenseegegend:
Vorführung vor Herodes. München, Bayerisches Nationalmuseum.



 H. Augustin: Titelminiatur aus dem "Jeronimianum Johannis Andreae". Karlsruhe, Hof- und Landesbibliothek.

sondern bezeugen die uns heute selfsam anmutende Passion, die Umgebung dieses Raumes mit ins Bild hineinzubeziehen; mit Vorliebe häufen sie Baulichkeiten, komplizieren sie, suchen gierig nach einer seltenen Ansicht, die bei gewagten Verkürzungen recht viele Beziehungen der einzelnen Teile zu erblicken gestattet. Ihr liebevoller Eifer befaßt sich mit den Elementen der Raumgestältung, mit Balken, Brettern, Pfosten, Riegeln, die er nicht scharf genug, nicht genug kantig herausholen

In der "Vorführung vor Herodes", einer Passionsfolge im Nationalmuseum (Abb. 4), spielt sich der Vorgang in einem luftigen Vorraum ab, der sich in dünnen Säulchen nach vorne öffnet. Der Raum ist leicht übereck gestellt, und diese Schräge steigert sich in der Treppe, die zuns Thron führt. Ein Fenster und eine Tür sind nur dazu da, um die Richtung der Wände anzudeuten. Daß kein perspektivisch richtiger Eindruck zustande kommt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; wichtig vom Standpunkt des Werkes ist allein, wie die Säulchen und die Treppe teils Menschengruppen überschneiden, teils von ihnen überschnitten werden, und so den Raumeindruck gewaltsam hervorzurufen suchen. - Einen ähnlichen Einblick in eine Waldkarelle mit gleichzeitiger Außenansicht bietet eine Miniatur aus dem für Otto III. in Konstanz bergestellten "Jeronimianum Andreae"

> (Abb. 5), in dem sich der Miniator mit dem Querstellen der Kapelle nicht begnügt, sondern das Pult des Einsiedlers wieder winklig zur Türschwelle anbringt und daneben, um ein übriges zutun, ein kunstvoll gezimmertes Bücherregal, dessen Achse, Leisten und Speichen ein ganz kurioses Gestell ergeben. Diese Fanatiker der Stereometrie gaben sich eben mit dem Normalen nicht zufrieden und wollten ihre junge Kraft auch noch an künstlichen Gebilden austoben. -Moser (Abb. 6) gibt in seinem Tiefenbronner Altar einen Komplex von Kirchenbauten, an die sich eine überdachte Freitreppe anlehnt. Hier, an dem wunderlichen Mauervorsprung, läßt er seine Heiligen Rast halten und entfaltet nun das ganze Register seiner Raumkenntnisse. Es fehlt nicht die Schrägstellung, auch nicht der Holzpfosten, auf den sich das Dach stützt, und mit unbeschreiblicher Freude bringt er nun Riegel, Beschläge, Ringe an, die uns Wirklichkeit vortäuschen

sollen. Das Holz ist gemasert, die Steinfugen genau betont und die feinen Tonunterschiede der Schiefern festgehalten. Einen der Pilger hat der Schlaf so übermannt, daß er kopfüber auf den Schoß der Magdalena sich niedergelassen hat, und diese jähe Verkürzung, so ungeschickt sie gelöst sein mag, schiebt den Körper in die Tiefe, weitet den Raum, ebenso wie die auf den Boden gestellte MitradesBischofs, Aber damit nicht genug: im oberen Stockwerk wird ein großes Fenster aufgemacht, um Einblick in ein Schlasgemach zu geben und damit eine interessante Responsion der oberen mit den unteren Räumen herzustellen. Und über den Dächern ragen noch Giebel und Türme anderer Bauten hervor, ja ein Baum starrt mit seinem Wipfel in die Höhe: der Beschauer muß gezwungen werden, diese Baulichkeiten im Geiste weiter fortzusetzen, um so mehr als dieses Mittelteil des Altars beiderseits, links und rechts, auch seine Fortsetzung findet.

Es war nur logisch, daß die Empfindung, welche sich
mit Raumproblemen
so intensiv beschäftigte, vor dem, was
wir "Natur"imengeren Sinne nennen, vor
der Landschaft, nicht
haltmachen konnte.



6. Lucas Moser: Rast der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche. Magdalenenaltar von 1431. Mittelteil.



 Johannes auf Palmos. Miniatur aus einem Manuskript der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cod. pat. Germ. 322).



8. Konrad Witz: Christophorus. Basel, Offentliche Sammlung.

Und ebenso natürlich ist es dann, daß sie sich darin vor allem an jenen Bestandteil klammerte, der ihrem Bedürfnis nach stereometrisch faßbaren Formen am ehesten entgegenkam, an das Oestein, das aus dem Boden ragt, an Felsen und felsige Bergkuppen, dann aber an Burgen mit Söllern und Zinnen.

Die Miniatur aus einem Ms. der Berliner Bibliothek, Johannes auf Patmos darstellend (Abb. 1); zeigt eine wahrhalt zyklopisch aufgebaute Felsenwand, und in neltener Reinheit tritt uns hier der spielerischernste Charakter dieser Generation entgegen. So scharf geschnitten die Gestalt des Evangelisten sein mag, sie wird von den greit beleuchteten Quadern förmlich erdrückt, die mit fanafischer Konsequenz den Lichteinfall festzuhalten und zu unterstreichen bestimmt sind. — Und aus einem sochem Gefühl braus sind dam die Felskulissen des Witzschen Christophorus in Basel (Abb. 8) zu begreifen, die von beiden Seiten die Gestalt des heitigen Riesen bedrohen. Hier kam allerdings der unerbittliche Realist zu Worte, dem das Schema genügte und der den Lichteinfall so konstruierte, daß dieser jedem einzelnen der vier Felsversatzstücke ein grundsätzlich anderes Aussehen verlieh, vom Halbschaftet über die dunkelste Stelle zum hellsten Licht in weiter Ferne. Das war freilich Virtuosentum, das nur ein Kenner der Landschaft von seinem Wurf sich leisten konnte.

Die Bodenseegegend hat — soviel wir heute sehen — die deutsche Landschaftsmalerei geschaffen. Es ist verlockend, der Vermutung zu folgen, daß dieses einzige große Gewässer auf oberdeutschem Boden, gelagert zwischen der Schweiz und Tirol, das Grenzgebiet zwischen Schwaben und Bayern, die geheimsten Instinkte deutscher Maler entfesselt habe. Wer an Baldungsche Wolken denkt oder an Alddorfersche Berge, dem wird es einleuchten, daß dieses "Schwäbische Meer" für Deutschland dieselbe Rolle zu spielen berufen war, wie



9. Meister der Bodenseegegend: Anbetung der Könige. München, Bayerisches Nationalmuseum,

Venedig für Italien oder die Niederlande für niederdeutsche Kunst. Und es widerspricht dieser Behauptung keineswegs, daß etwa Moser aus Weil der Stadt kam oder Witz aus Rottweil; man mag sich gerne jene Künstler vorstellen, wie sie, von den hügeligen Wäldern der Schwäbischen Alb kommend, sonnige Nachmittage an den flachen Ufern dieses Sees verleben durften, und wie sie ihre Begriffe von Schünheit bald umprägten, wie sie erst hier von einer brennenden Lust gepackt wurden, menschliches Geschehen vor einen landschaftlichen Hintergrund zu stellen. Hier erst hob sich jede Gestalt scharf gegen die dunstgeschwängerte Luft ab, hier stand das Nahe mit der Wucht eines mächtigen Rückschlebers, hier schimmerte die Ferne in hellen Tönen, ganz flächig, hier — endlich — wurde das Raumgefühl zum schicksalbestimmenden Erlebnis. Diese Einfallspforte von Luft und Licht wurde auch jetzt im Anfang des 15. Jhhs. zum Vermittler ferner Kulturen und der zweite, westlicher gelegene, Genfer See releichterte ebenfalls den Austausch zwischen den burgundisch-savoyischen Kunstzentren und den damit zusammenhängenden Niederlanden.



10. Lucas Moser: Seefahrt der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche.

Auf einer .. Anbetung der Könige" im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 9), die aus Immenstadt am Bodensee stammt, ist mit ganz robinsonartiger Freude eine Masse von landschaltlichen Einzelheiten ausgepackt, die den ganzen lubel dieser Menschen ahnen läßt. Da ist ein See, schmal wie ein Fluß, weil eingeengt durch felsenstarrende Ufer, hinter denen unvermittelt hohe Berge aufsteigen, über und über mit Burgen und Schlössern bedeckt. Dazwischen Tannenwälder, zum Teil den Wasserspiegel überschneidend, weidende Herden, Häuser, Menschlein, Vögel, Blumen und darüber duftig schwebende Wölkchen: es ist wie eine .. Weltchronik des Bodensees"; man vergißt fast den prunkvollen Zug der Könige. dem nur das vordere Rasenstück vorbehalten bleibt. Zum erstenmal wird hier eine heilige Geschichte zum Vorwand einer Landschaftsschilderung genommen. Man denkt etwa an Altdorfers .. St. Georgic (Burger, I. Abb. 66), der so gründlich im Walde versinkt, daß man ihn erst suchen muß; ein echt deutsches kosmisches Gefühl der Einheit mit und in der Natur. - Auf diesem Bilde sind noch die Schiffchen fiber den See recht willkürlich verteilt, eigentlich wahllos darüber ausgeschüttet. Moser zeigt in seinem linken Flügel des Tiefenbronner Altars (Abb. 10) den Ehrgeiz, eine Seelandschaft zu schildern. Mit kühnem Entschluß bringt er im Vordergrund eine Barke mit Heiligen an. gegen welche die winzigen Schiffchen des Hintergrundes nicht aufkommen und erzeugt mit einem Male die Illusion der Weiträumigkeit. Der Wimpel am Mast überschneidet auch

die fernen Berge am Horizont. Aber noch ein auderes Mittel dient demselben Zweck, wenn auch nicht in demselben Grade: das Wellengekräusel, das in hübschem Ornament sich immer verjüngender Kurven die ganze
Wasserfläche bedeckt. Die raumschaffende Wirkung dieser Mittel ist um so höher zu bewerten, als die Perspektive noch ganz falsch ist und für unsere Augen der Wasserspiegel noch nach hinten zu hochzusteigen scheint. —
Auch hier ist es Witz, der die richtige Lösung gibt. In seinem "Fischzug" (Abb. 11) in Genf setzt er vorne
mit dem flachen Uler ein, das mit Steinen und Seepflanzen bedeckt ist, dann führt er uns rechts um das Wasser
herum, entlang am Wasserbauten und Mühlen, allmählich bis an die Sträucher der gegeüberliegenden Seite.
Und da bricht er nicht etwa mit einigen Verleschheitsbergen ab, wie Moser, soodern läßt die hützelige Vor-



11. Konrad Witz: Fischzug Petri. Altar von 1444. Genf, Musée archéologique.

gebirgalandschaft vor uns langsam aufsteigen, mit Wein- und Ackerfeldern, deren rautenförmige Musterunglinien die großen Abmesungen suggestiv veranschaulichen, um die Wirkung des aavyischen Oebirges, das
den eigentlichen Hintergrund bildet, zur Oeltung zu bringen. Oegen den dunklen Mont Saleve hebt sich
dann erst in lichter Ferne der Montblanc ab, so wie er noch heute an hellen Sommertagen zu sehen ist.
Und wieder könnte man bei dieser Naturschilderung den eigentlichen Hergang, den "wunderbaren Fischzug" übersehen, den die ragende Oestall Christi im Vordergrunde leitet. Man pflegt über der antiquarischen
Freude an dieser ersten Vedute der deutschen Kunst, die von jedem Schweizreisenden in Genf leicht auf
ihre Geanzigkeit nachgeprüft werden kann, die ungehure künstlerische Leistung zu vergessen, die diesen
originellen Meister an die Seite Dürers und Alfdorfers slelt. Freifich bleibt seine Tat isoliert und seine
Lehte fand keine Nachfolge; aber mit diesem Werk legte Witz seine Hand auf ein Gebiet, worin gerade
die deutsche Kunst der Reasisance ohne Riviene blieb.

Der lyrische Grundzug, der für die Werke der Jahrhundertwende charakteristisch war, wird zunächst beibehalten. Die schlanken Figuren haben schmal anliegende, schön faltige Gewänder, ihr Gesichtsausdruck ist meist der einer verträumten, milden Trauer. Jene naturalistischen Neuerungen, von denen soeben die Rede war, werden gleichsam unbewußt und zögernd eingeführt.



12. Meister der Bodenseegegend: Frauen am Grabe. München, Bayer. Nationalmuseum.

verträumt welftrende Sentimentalität, die zu der lebennstigen Aufzählung der Naturschöheit in feinem Gegensatz steht. Und auch hier wird noch auf die "wirkliche" Farbe – z. B. in dem weißen König! – beine Rücksicht genommen. — Die Neigung zum Ornamentalen steckt noch dem Maler in allen Gliedern; bei den Prunkgeläßen oder den Blumen und Pflanzen des Vordergrundes wird der Gegenstand nur als Vorwand zur Musterung der Flüche angeschen. War der Passionszyklus in die ersten Jahrzehnte des Jihss. anzusetzen, so werden diese Bilder etwa in den Greißer Lahren enstanden sein.

Diese Zeit sah die ersten Anfänge des Holzschnitts. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen dieser neuen Technik, die in der Folge die Miniatur abzulösen bestimmt war, und den neuen Ideen, die gerade jetzt keimten. Das Derbe und unerbittlich Harte des Naturalismus sollte im Holzschnittstil sein Aquivalent finden. Aber in dieser ersten Zeit sah man zunächst die schlagende Wirkung der schwarzen Striche, die die kleine weiße Fläche so anmutig füllten. Eine "HI. Dorothea" (Abb. 13) möge hier als Beispiel dafür dienen, wie meisterlich diese primitiven Form-

Der Zyklus von sechs Passionsbildern, die aus dem Münchener Georgianum ins Bayerische Nationalmuseum gelangten, läßt sich bis nach Bregenz verfolgen, wo er vermutlich auch entstanden ist. Die Szenen spielen sich meistens vor einem Bau (vgl. Abb. 4) ab. der mit Nachdruck behandelt wird. Wenn auch der Flächenbann gebrochen zu sein scheint, der alte Vertikalismus behält noch immer seine Geltung: noch vermag keine der Personen richtig zu stehen oder zu sitzen, sie schweben alle, und dle Gewandsäume kümmern sich wenig um die Bewegung der Gestalten, wenn sie nur einen schönen Linienzug ergeben. Die Menge der Krieger, die durch herausragende Lanzenspitzen angedeutet ist, verhält sich noch recht still, und sogar die Kriegsknechte sind noch ganz zahm. - Die "Frauen am Grabe Christi" (Abb. 12) treten an einen Bau heran, dessen Inneres den schräg gestellten Sarkophag zeigt; ikonographisch eine Kuriosität, die nur um der Doppelansicht halber ausgedacht ist. In der "Grablegung" überschneidet die Türöffnung gar den Nikodemus, der Christi Leichnam trägt, so daß man von ihm nur den Schuh und einen Gewandzipfel zu sehen bekommt. Die Farben sind von seltener Schönheit: mehrfach kehrt ein zartes Rosa in den Gewändern hervor, das mit anderen Farbentonen einen delikaten Reiz ergibt. - Die .. Anbetung" aus Immenstadt (vgl. Abb. 9) zeigt auch noch in Gesichtsausdruck, in Falten, im Schreiten und Gehen iene



 Hl. Dorothea. Holzschnitt. München, Kgl. Graph. Sammlung.



14. Lucas Moser: Gastmahl bei Lazarus. Tiefenbronn, Kirche.

schneider ihr Handwerk zu üben verstanden. Die Blumenranke begleitet in sanfter Schwingung die gebückte Mädchengestalt und erzeugt mit ihr zusammen einen feinen Rhythmus.

Den Tiefenbronner Altar hat Lucas Moser aus Weil der Stadt (unweit Tiefenbronn) 1431 gemalt. Seine Bedeutung liegt nicht in der Lösung der wichtigen Probleme, die Oberschwaben im vierten Jahrzehnt aufwihlten, sondern vielmehr in der Tatsache, daß sie überhaupt hier gestellt wurden und der besonderen Art, in der er sich mit ihnen auseinanderzusetzen versuchte. Es wurde schon oben erwähnt, wie mühsam sich das Neue Bahn brach: an diesem kleinen Altar in dem weltabgelegenen Kirchlein kann man wie sonst nirgends beobachten, wie ein Maler, den das Geschick zwischen zwei Generationen stellte, die unvereinbaren Gegensätze zu mildern und zu einem harmonischen Organismus zu vereinen bestrebt war. Allein die lyrische Grundstimmung, die mit ererbten Mitteln die Fläche meisterte, sie vertrug sich schwer mit dem neu aufkommenden Drang zur Tiefe, und aus diesem Paktieren und Ausgleichen entstanden dann Reibungen, die allen Werken einer Obergangszeit eigen sind.

In dem oben abgebildeten (Abb. 6) Mittelteil des Altars ist zwar der Vordergrund mit einem geradezu unheimlichen Realismus wiedergegeben, aber der schönblättrige Baum ragt statt in einen Himmel in einen Goldgrund. Noch peinlicher muß diese Inkongruenz bei dem Seebild emplunden werden, das schon eine richtige Landschaft wiederzugeben den Ehrgeiz hat (Abb. 10). Und die Heiligen in der Barke, welch ein peinliches Durcheinander! Hier platzen die Gegensätze am schärfsten aufeinander: Abgesehen von der ganz unverständlichen Verkürzung des Kahnvorderteils, ein wahres Chaos sich kreuzender, gegenseitig verdrängender Arme und Hände! Der suchende Blick entdeckt mit Staunen die ganz abhanden gekommene Hand des Lazarus, dessen Profil gar bei dem Bestreben, etwas Neues zu geben, verlorengegangen ist. Den kühnsten Schritt wagte er aber erst im rechten Flügel, wo Magdalena, von Engeln in schwebender Haltung getragen, die letzte Olung erhält. Wir blicken durch ein offenes Portal in ein Kircheninneres. Niemals vorher ist derartiges gewagt worden und die Neuheit der Problemstellung setzt uns freilich über die kindlich mangelhalte Perspektive hinweg. - In dem oberen Aufsatz, der Christi Gastmahl bei Lazazus darstellt und der Predella mit den klugen und den törichten Jungfrauen, fühlte sich Moser frei von den neuen Tendenzen und ließ seinen innersten Neigungen Ireien Lauf (Abb. 14). Dieses flache Dreieck wird zum Gebot der Flächenaufteilung. Der Hund und die Küchengeräte sind zwar beklemmend realistisch, aber sie sind den Liegenden eines griechischen Tempeltympanons zu vergleichen, und wie sich dann je zwei der sitzenden Personen zu einer Gruppe zusammenschließen, wie die bedienende Frau mit ihrer Rückenlinie die Schräge des Dreiecks



 Konrad Witz: Anbetung der Könige. Genf, Musée archéologique.

begleitet, die kniende Magdalena dem Ganzen sich als Basis vorlagert und schließlich die Ranke am dünnen Gestell mit hirem fe een Laub alles kröat, das ergibt einen sanft eindringlichen Rhythmus von unbeschreiblicher Schöhneit. Man denkt an den melancholischen Reiz eines Mizznachmittage, und mizzich mutet diese Kunst an mit ihren verklingenden Aktorden und den herben Anlaifen, mit ihren plötzlichen Übergängen und stockenden Melodien.

Der Altarrahmen trägt die oft zitierte Inschrift: ""Lukas Moser, maler von Wil, maister des Werx, bit Got vir in. Schri Kunst schri, und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we 1431." Man könnte ja versucht sein, diesen letzten Stoßseufzer volkswirtschaftlich so zu deuten, als ob nach den unvergeßlich prunkvollen Jahren des Konzils eine

traurige Zeit für Maler gekommen wäre, wo die Kunst nach Brot ging. Jedoch dieses einzige erhaltene Werk des eigenartigen Künstlers macht die Vermutung wahrscheinlicher, daß es den alternden Mann drängte, seinem Groll über die neu heranbrechenden Ideen Ausdruck zu geben, deren Triumph er ahnend voraussah, während er mit seinem Herzen an der alten Zeit hing. Das Zeitalter gehörte den Jungen, den Draufgängern ohne Bedenken, den Witz und den Multscher.

In den einleitenden Erörterungen wurden diese beiden Künstler umfassend behandelt. und so konnte vielleicht der Eindruck einer Gleichartigkeit beider entstehen. Indessen, wenn iemals zwei Repräsentanten eines Zeitstils voneinander verschieden waren, so sind sie es gewesen. Man muß eben feststellen, daß die deutsche - eigentlich die schwäbische - Malerei, gleich nachdem sie die neuen Errungenschaften sich zu eigen zu machen anfing, nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin sich gabelte, nach der rationalistischen und der expressiven. Wenn Witz mit nüchternem Blick sich der Gestalt und ihrer Einzelheiten bemächtigte, sie als das schlechthin Gegebene ansah und eine Transzendenz außerhalb der Dinge einfach leugnete, erfaßte Multscher den Menschen an seinem geistigen Gehalt, er hob ihn gleichsam aus den Angeln vermöge seiner inbrünstigen Empfindung und ließ Baume. Felsen, Gewänder nur insofern gelten, als sie zur Steigerung seines Ausdrucks beitragen konnten. Beide sind sie revolutionär gesinnt, beide wollen die Kunst ihrer Zeit "an Kopf und Gliedern' reformieren (ein Ausdruck übrigens, der gerade auf dem Konstanzer und Basler Konzil eine große Rolle spielte), aber wo Witz das Übel in der schwächlichen, matten, flauen Durchbildung jeglicher Körper, sei es der belebten, sei es der unbelebten Natur, sieht, da beseelt Multscher ein echter Protestantengeist, der den schönen Augenaufschlag und das fromme Händefalten verabscheut, dafür aber die Passion des Herrn im Geiste selbst durchmacht, unter den Schlägen der Häscher sich krümmt und das Wunder der Auferstehung miterlebt.



16. Hans Multscher: Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Ein Beispiel soll den Gegensatz klarmachen. Witz gibt in seiner (apläten) Anbetung (Abb. 15) vier Hauptgestallent, von denen jede ihrem besonderen Charakter gemäß durchgearbeitei ist. Die Nebenüguren des Kindes und Josephs kommen nicht in Betracht. Der Vorgang spielt sich vor der Staltruine ab, deren Dachstütze ebenso peinlich ienen Gewandteilt Mariä und der Joseph mit dazu wegschneidet, wie die Torsleibung dem alten König hart auf den Kopf aufstößt. Das Bild zerfällt so in sechs Vertikalzonen. Ganz anders packt Mullscher das Thema in seiner Anbetung an (Abb. 16). Eine Schräge, deren Richtung der Slab des Vorhanges angibt, faßt die beiden Gruppen der hl. Familie und der Anbetenden zusammen. Die letzteren bilden eine Masse, die endlosz zu sein scheint und auf dem Mittelpunkt, das Jesuskind, zullutelt. Die Gegenrichtung wird durch die Beugung der Könige angedustet, welche sich in der Kopfthaltung Josephs fortsetzt. Alle Falten machen — trotz ührer Mannigfaltigkeit — die Bewegung mit und stellen so das erschütterte Oriechgewicht wieder her. Hier erfüllt die Dachstütze nur den Zweck des Rückschiebens, ohne den Bildeindruck zu schädigen.

So unzweifelhaft nun diese zweite Art die eigentlich deutsche ist, so sicher von ihr eine Linie bis zu Grünewald führt, so muß heute der rückschauende Blick feststellen, daß sie, auf sich selbst gestellt, theoretisch zur Unfruchtbarkeit verurteilt war, wenn jene andere Richtung sich nicht hätte behaupten können.

Seitdem der Name Witz in der Kunstforschung auftauchte, also etwa seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, wurde von verschiedenen Seiten versucht, die fremden Einflüsse, denen Barger, Schmitz, Beth. Deruche Materia.

32

er unterlag, klarzulegen. Man wies auf das Basel nahe Burgund hin, auf Savoyen, das für Genf maßgebend war, und natürlich auch auf die Niederlande. Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Erscheinung dieses Malers immer etwas Sonderbares, ja fast Exotisches behalten wird, wie ein erratischer Block hineinragend in seine Umgebung. Aber keine Analogie mit Dijon oder Brügge wird auch jemals gerade das Wesentliche seiner Kunst, den Kern seiner Tat bloßzulegen vermögen; das eindringliche Festlegen der Dinge auf ihre Erscheinung, was unter allen Umständen für Deutschland und die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden muß. Witz sucht das Transzendente, das Wunder in den Dingen selbst, wie sie nun einmal da sind. Wie zwei Generationen später Dürer, so nimmt jetzt Witz auf sich die gigantische Aufgabe einer Revision alles bisher Darstellbaren. Ein Thema mag noch so einfach sein, er sieht darin die ungeheure Verpflichtung, es von Grund auf neu zu denken. Die heiligen Legenden zerlegt er, eigentlich zerhackt er, in einzelne Bestandteile, in die einfachsten Elemente, in Einzelfiguren. Alles erscheint ihm reformbedürftig; von der Bewegung angefangen bis zur Modellierung muß alles erst die unerbittlichen Schranken seines Intellekts passieren und wird erst entlassen, wenn noch der letzte Rest malerisch bewältigt ist. Und wie bei jenem Größten ist auch bei Witz das beklemmende Ringen um die künstlerische Form festzustellen, eine Schwere im Blut, die oft zu Schwerfälligkeit wird, iene typische Bedächtigkeit, die sich alle Erfolge unendlich viel kosten läßt, jede erreichte Stufe als eine Etappe erachtet, von der aus die weiteren zu erreichen sind und die alle Virtuosität nur danach wertet, inwiefern sie das große Programm einer Lebensarbeit fördert. So klar nun und fest umrissen vor uns heute Witz dasteht, so dunkel und verworren klingen alle Nachrichten, die wir über ihn haben, so schwer sind seine Schulzusammenhänge aufzudecken. Die urkundlichen Belege gestatten kaum Rückschlüsse auf seine Entwicklung, die aus seinen Werken deutlich abzulesen ist. Immerhin scheinen seine Anfänge mit Burgund, insbesondere mit der Steinskulptur Dijons, zusammenzugehören. Die Tafelmalerei, mit der ihn die Tätigkeit seines Vaters, Hans, verband, scheint keinen entscheidenden Einfluß geübt zu haben.

Bei der Beutrelitung der Frage nach dem Ursprung seines Stils wird man gut daran tun, auf die determinierenden Verschiedenheiten, statt auf Übereinstimmungen in Einzelheiten sein Augenmerk zu richten. So hat man mit Recht auf solche Momente hingewiesen, wie etwa die "kunstvollen Kompromisse" der Niederländer in der Landschaft des Genter Altars mit ihren kuppelgeschmäckten Gebäuden und Palmen, im Gegensatz zu den schlichten Hügeln des "Fischzugs" von Witz mit ihrer überzeugenden Raumtiefe, dann auf das Hineinstellen der Personen in ihre Umgebung und die Art, wie sie sich zu ihr verhalten oder die grundverschiedene Farbenhaltung einer Landschaft bei Witz und bei den Niederländern seiner Zeit.

Es ist mehr als fraglich, ob die drei in Urkunden genannten Personen mit dem Voranmen Johann sich auf den einen Vater vom Witz, Hans, beziehen: ein Johann Wietzinger wird in Konstanzer Akten genannt, ein Hance de Constanze ist 1424/25 am burgundischen Hole Philipp des Gulen bei der künstlerischen Ausstaltung eines Turniers beschäftigt, wird sogar nach Paris und Brügge zur Beschäftung von kostbaren Stoffen geschlick, endlich wird ein Jean Sapientis (eine beliebet Genetivform des latinisierten Namens von Witz) als Glasmaler erwähnt. Alle Spuren weisen hier nach dem Westen, dem dannaligen Mittelpunkt der europäischen Kultur. Deutlicher kommt dies zum Ausdruck in der ebentalis urkundlich erhaltenen Nachricht über zwei Baster Künstler. Hier wirkte noch bis zur Mitte des Jahrhunderts ein Nikolaus Ruesch, genannt Lawelin — dessen Nichte Witz 1434 heiratete — und 1418 wurde ihm aufgetragen, mit Hans Tiefentala aus Schlettstadt die Kapelle zum elenden Kreuz nach dem Vorbild des "Carthuser Closters zu Dischun" (Djojo) auszumslen, das von Jean de Beaumez und Jean Malouel vor etwa zehn Jahren ausgeschmickt wurde. Die Brücke zu Claus Sluter und dem Mosesbrunnen ist damit geschlagen. Aber nicht nur in seinen Lehr- (und Wander-?)ajahren, sondern auch in der entstehelenden Schafflenszeit sönnen sich diese Fäden

weiter. Das Baster Konzil führte wiele niederländische Kirchenfürsten in den dreißiger Jahren nach der Stadt, wo der große Heitsipegelaltar von Witz entstehen sollte. Nach zeitgenössischem Zengnis führten sie "Altärlin" mit, und so mancher mochte sich von seinem Hofmaler während des langen Aufenhalts nicht haben treanen wollen. Der Meister von Flenalle, dessen Werke eine eigenfümliche Verwandischaft mit denen Witzens zeigen, hat nachweisbar einem Teilochmer des Konzils, den Kölner Bischof Heinrich Werle, gemalt (Prado). Es leuchtet auch ein, daß die auffallende Liebe zu kostbaren Stoften, Juwelen und Geschmeide bei Witz nicht nur auf den damals entfalteten Prank, sondern vor allem auf niederländische Gewohnbeiten zurückzuführen ist. Endlich sei in diesem Zusammenhang auf die landschaftlichen Veduten in den livres dieberses (Chantilty) und das Stundenbuch des Herzogs Ludwig von Savopen hingewiesen, welche die primäre Leidenschaft des oberrheinischen Künstlers zu solchen Darstellungen ermutigt und in bestimmte Bahnen gelenkt haben werden. Jedenfalls ist ohne sie der Hintergrund des Ondere, Fischurgus" nicht gut denbar.

Alle von verschiedenen Seiten sorgfältig zusammengetragenen Tatsachen, die den fremden Einflüssen im Werk von Witz nachspüren, zeigen aber gerade, wie selbständig dieser Mann gewesen sein muß. Er nahm eben von allen Seiten das, was ihm zusagte und ist in seiner Bildung trotzdem nahezu ein Autodidakt geblieben, der an keine Richtung anzuschließen ist. Ein ähnliches Bild zeigen die äußeren Tatsachen seines Lebens: nirgends richtig ansäßig, erscheint er, klug und besonnen, immer nach den Stätten hingezogen, wo reiche Mittel ihm Gelegenheit bieten, sich auszusprechen. Man könnte von Strebertum reden, wenn sein organisch entwickeltes Kuustprogramm nicht so vernehmlich zu uns spräche.

1412 wird sein Vater Hans, der offenbar aus Rottweil kam, als Bürger von Konstanz genannt, 1418 wird Konrad vom Steuerbuch gemeldet, das übrigens wiederholt seine Abneigung zum Steuerzahlen vermerkt. ein lahr später ist er in eine Messerstecheraffäre verwickelt. Daß er zum Kunstmäzen Otto III, von Hachberg in Beziehung getreten ist, ist nicht unwahrscheinlich; der Basler Altar stammt vom markgräflich badischen Besitz her, der dessen Erbschaft antrat. Die mageren Jahre nach dem Konzil verbringt er nicht mit unnützen Klagen über die Ungunst der Zeiten, wie Moser, sondern sammelt offenbar eilrig Eindrücke, auch in der Fremde. Das Basler Konzil mit seinen Möglichkeiten von Aufträgen läßt den halb Verschollenen wieder auftauchen. 1434 wird er in die Zunft aufgenommen, und bald danach heiratet er die (schöne) Nichte des gut eingeführten Malers Lawelin von Tübingen, Ursula von Wangen. Von jetzt ab sorechen seine Werke von ihm. Aber auch in Basel folgt auf den Taumel des fremden Zulaufs die Ode und Armseligkeit des Alltags. Und so folgt Witz dem Bischof François de Mies nach Genf, wo er 1444 seinem Gönner den Petrusaltar für die Petruskathedrale malt, eine kirchenpolitische Außerung, die die Patronanz des Apostels über den Günstling des rechtmäßigen Papstes andeuten soll. Jedoch hier verliert sich wieder die Spur, und 1447 wird sein Tod gemeldet. Hundert lahre später stirbt sein großer Basler Landsmann Holbein ebenfalls in der Fremde, ebenso wie er auf der Höhe seines Ruhms, geehrt und gewürdigt in seiner Kunst, die mit allen Wurzeln aus dem dentschen Erdreich ragt, aber als Schicksal entwurzelt und vergessen, ein Außenseiter.

Deutlich lassen sich in Witz' Schaffen drei Phasen unterscheiden. In der ersten experimentiert er, stellt einzelne oder je zwei Figuren vor eine Wand und behandelt sie wie Stilleben, als Vorwand zum Studium von Falten, Gesicht, Bewegung u. dgl. Das ist die Stufe des Basler Altars. etwa die Mitte der dreißiere lahre (Abb. 17—20).

Dieses Altarwerk, dessen einzelne Tafeln meist aus Basier Privatbesitz allmählich zum größten Teil in der Basier Offentlichen Sammlung vereinigt wurden, ist zura durch keinen unmittelbaren Beleg als sein Werk gesichert, läßt sich aber als solches durch schlagende Vergleichsmomente mit dem bezeichneten Genfer Altar zusammenbringen. Andererseits sleth weder die Zugehörigkeit aller Blidler fest, noch will die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbaus gut gelingen, um so mehr, als gerade die wichtigsten Teile, so z. B. das Mittelstück, sicher fehlen und kaum jemals auflauchen dürften. Das Ganze war ein sogenannter Heitspiegelaltar, der durch Zusammenstellung analoger Ereignisse aus dem Alten und dem Neuen Testament die Heitsgeschichte erflauterte und in der Oraphik als Speculum humannas salvationis sich großer Beliebheit erfreute. Die Gestalten des Basier Altars spielen auf die Verkündigung und Ambetung der Könige an, von denen aber nur ein Engel der ersteren, die sicher die Außenseile bildete, erhalten biehe. Hier waren auch die Ecclesia und die Synagoge oben angebracht, und unten vielleicht der Priester des Alten Bundes neben einem (verloren gegangenen) Preister des Neuen Bundes. Im Gegensatz zu diesen Elizzelgestalten waren au den Innensielten



17. Synagoge. Basel, Offentliche Sammlung.



18. Hl, Bartholomäus (Priester des Alten Bundes?). Basel, Offentliche Sammlung.



19. Caesar und Antipater. Basel, Öffentliche Sammlung.



20. Königin Saba vor Salomon. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Konrad Witz: Teile des Basler Altars.

die donnelfigurigen Szenen angebracht, also Abraham mit Melchisedeck. Salomon mit der Königin Saba, Ahasverus und Esther und Antipater mit Cäsar in der oberen Reihe, dagegen unten David mit den drei Feldherren und die (verschollene) Anbetung (Abb. 17-20). Die Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung seiner Ideen kommt gleich bei diesem ersten großen Auftrag des Malers deutlich zum Ausdruck, vielleicht nie später in dieser Reinheit. Das sind unwirtlich kahle Flächen - trotz des feinen Ornaments - von denen sich diese wie in Stein gehauenen Gestalten abheben. Die Vermutung Schmarsows, daß sie überhaupt dem Wettstreit mit burgundischen Skulpturen ihr Entstehen verdanken, erscheint einleuchtend. Die Gesichter mit ihrer scharfen Modellierung, mit dem gratigen Abheben der Nasen und Lippen, mit dem Einritzen von Augen (die dadurch leicht gedunsen aussehen), die übergroßen stabartigen Finger, alles scheint auf das widerspenstige Material des Steins hinzuweisen. Die Gestalten der Außenseiten sind in einer Art von Gehäuse untergebracht, herzlich nüchternen Zellen, und sie werfen denn auch lange Schlagschatten, gleich Bildwerken, auf die Hinterwand. In den einzelnen Personen ist große Mannigfaltigkeit der Bewegungen, von dem msiestätischen Repräsentieren des Priesters bis zum Niederknien des Engels und Hingleiten der Synagoge; alle aber haben etwas Stockendes, Versteinertes, wie etwa die Grisaillen des Genter Altars, Die Gesichter haben keinen Ausdruck; sie lächeln eisig, oder vielmehr grinsen gleich Puppen. Ein unendlicher Reichtum ist dagegen in den Stoffen zur Schau gestellt; so arm seine Komposition sonst ist, hier ist Witz erfinderisch und voll Phantasie. Es lockt ihn einmal, das schwere Fallen weißer Tuchmassen im Priester zu zeigen, der durch seine hehre Monumentalität an die Dürerschen Apostel denken läßt, dann wieder eine ähnliche Gestalt des David in schwerem rotem Brokatstoff (vgl. Abb. 1), der sich wundervoll gegen ein komplementäres Grün eines Tuches im Hintergrunde abhebt (der damit bedeckte Thron das einzige Möbel im ganzen Altsr!) Besonders aber reizt sein Auge, zu beobachten, wie etwa der dünne Stoff sich um die Knie der niedersinkenden Saba legt, im Gegensatz zu den Brechungen des Gewandes am sitzenden Salomon, wo dann das Zickzackmuster der horizontal gelagerten Stoffmassen ein reizvoll bizarres Ornament ergibt, ein Effekt, den er dann in seinen schönsten Werken oft wiederholt und immer weiter ausbaut. Die dekorative Wirkung der Farbe nützt er voll aus, wenn er dem Priester ein weißes Kleid gibt, das eine delikate Nuance gegen das Grau des Hintergrundes bedeutet, oder die Synagoge in ein knallgelbes Gewand kleidet, das schrill aus dem satten Rot und Grün der anderen herausleuchtet

So sind denn all diese Gestalten mit den hochtonenden Namen nichts als Gliederpuppen und in demselben Maße, wie sie luftverdrängend den Raum wirklich vortäuschen und die Stoffoberfläche vorzüglich nachahmen, ist ihnen jeglicher menschliche Hauch fremd. Der Priester steht nicht, sondern ist hingestelltebenso die Kirche, und die Synagoge bricht entzwei wie ein zerbrochenes Spielzeug. Bei den Paaren weiß nie der eine, was der andere tut, und man könnte sie nach Belieben ausschneiden und ganz anders zusammenstellen. Das, was man das "geistige Band" nennt, fehlt vollkommen, auch wenn zuweilen der stiere Blick eines der Partner den andern trifft; meist aber sehen sie einander vorbei. Witz hat bis an sein Lebeusende nicht gelernt, zwei Menschen einander in die Augen sehen zu lassen. (Man sehe daraufhin ein beliebiges Paar bei Multscher an, dessen Blicke sich ineinander unlöslich verkrampfen.) Wie eines der Mittelstücke ausgesehen haben mag, können wir aus einer Schularbeit eines Kopisten, einem Gnadenstuhl mit der Heimsuchung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sehen. Hier sollten vier Personen als Symbol der Fürbitte in Beziehung zueinander gebracht werden (Abb. 21). Das Bild zerfällt aber gleich in zwei Hälften, und auch innerhalb dieser ist kein Zusammenhang zwischen den Einzelpersonen zu sehen. Dabei bestand seit jeher für die Gnadenstuhldarstellung eine ikonographisch feststehende Regel, die Gottvater Christum am Schoß halten ließ; aber lieber ging Witz von der Tradition ab, ehe er sich auf irgendwelche Komplikstionen einließ. Wie er sich selbst korrigierte, zeigt die spätere Anbetung. Der Christophorus, der in Basel neben diesen Bildern hängt (Abb. 8), fällt ganz aus dem Rahmen ihrer Darstellungen und wird kaum zu dem Altar gehört haben. Viel spricht dafür, daß er ein frühes Werk ist, in dem Witz seinem ursprünglichen Interesse für Landschaft folgen zu dürfen glaubte. Am Ende seines Lebens, im Genfer Fischzug, kommt er wieder auf sie zurück: an der Vollkommenheit der Leistung mag man die Disziplin ermessen, die ihn davon abhielt, sich auf das Lieblingsgebiet zu begeben, bevor er die - nach seiner Meinung - wichtigeren Fragen gelöst hat,

In logischer Entwicklung ging Witz am Ende der dreißiger Jahre zu Darsiellungen von Szenen über, die sich in Innenräumen abspielen. Nachdem er das Räumliche der Gestalten bewältigt zu haben glaubte, erweiterte er so das Feld seiner Beobachtung. Mit dem gleichen Ungestüm ging er auch an dieses Thema heran. Von den vier Gemälden, die ungefähr herzusetzen sind, bieten alle einen anderen Raum dar, von der einfachen Stube bis zum prunkvollen Kircheninnern. Auch die Menschen der Paare, die darin untergebracht sind,



21. Kopie nach Konrad Witz. Gnadenstuhl und Heimsuchung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

kommen einander etwas näher, ihre Gewänder streifen oder überschneiden einander; zu einer Einheit kommt es noch nicht, weder unter den Menschen noch unter Mensch und Raum.

loachim und Anna, eng aneinander gerückt (Abb. 22) stehen vor einem Kircheneingang. Der Eindruck des Geschlossenen entsteht aber nicht nur durch die Wand und den Torbogen, sondern durch eine Steinbank dahinter, vor allem aber durch einen Torbalken, der mit unsagbarer Wucht dem Beschauer entgegenragt. Der Schlagschatten, der sich um den Pleiler legt, zusammen mit dem Schatten des Pfostens, schieben so das Paar energisch zurück. Die unlängst vom Germanischen Museum erworbene Verkündigung (vgl. 1, Abb. 134) spielt sich schon in einer kahlen Stube ab, die von jeglichem Herkommen abweicht und in welcher die verfikalen und horizontalen Balken und Bretter die Tiefe des Raumes suggestiv angeben. Das Ganze wirkt fast wie eine perspektivische Preisaufgabe, und die Tür zur Linken mit ihren Eisenhaken, so verzeichnet sie sein mag, ist von einer erschreckenden Unmittelbarkeit der Anschauung. Freilich leidet darunter die Klarheit in der Disposition der Personen, man weiß nicht einmal, ob Maria kniet oder sitzt, aber in wenig Gemälden iener Zeit tritt das Umstürzlerische der neuen Anschauung, so wie hier, zutage. Die herrliche Färbung mag auf eine spätere Restaurierung zurückgehen. - Die hl. Katharina und Magdalena des Straßburger Bildes (Abb. 23) sitzen in einem Kreuzgang, der sich auf eine Straße öffnet. Deutlich steigert Witz die Tiefe der dritten Dimension, hier wird der Gang fast zu einer zugigen Schlucht, an deren Anfang die beiden Heiligen in ihrer - wieder - unklaren Haltung zu gleiten scheinen. Der Schlagschatten des Rades und der vom rechten Bildrande verdeckten Säulen, das Überschneiden des Wandaltars durch einen Pfeiler, der Reflex des offenen Buches am Gesicht der Katharina, das sind alles Erweiterungen seiner Raumsuggestion. Auch hier das Zusammenstellen von prächtigem Rot und komplementärem Olivengrün in beiden Gewändern. Das in der Straße sichtbare Haus, die kleinen Figürchen, wird Witz den Niederländern abgesehen haben, ebenso wie auch das reiche Faltenspiel. Jenes kuriose Zickzackornament der auf den Boden herabflutenden Gewandmassen ist aber seine eigenste Erfindung; dies lebhafte Vor und Zurück auf gedrängtem Raum ist keinem anderen zuzutrauen.

Es ist versucht worden, Witz mit einem der frühesten Kupferstecher, dem Meister der Spielkarten, zu identifizieren, den man früher für einen Niederdeutschen hielt, neuerdings aber nach dem Südwesten, etwa nach Basel zu, jokalisiert. Auch wenn diese Vernntung zu weit gehen sollte, so sind doch Analogien







z. B. zwischen den beiden Heiligen und vielen Damen des Kartenspiels des Spielkartenmeisters (Abb. 24) gerade im Faltenwurf doch recht auffällig. Oberdies scheint eine innere Verwandtschaft der gerade damals aufkommenden Kupferstichtechnik mit dem eindringlichen Eingehen auf das Detail, das für Witz so bezeichnend ist, zu bestehen. Wie ein graphisches Blatt von ihm etwa aussehen dürste, davon kann eine dünn lavierte Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 25) einen Begriff geben, die in der Andeutung des Raumes und der Fallengehäuse gut mit den eben besprochenen Werken zusammengeht. - Die Neapler hl. Familie bedeutet einen weiteren Fortschrift in der Komplikation der Probleme. Aus zwei Personen sind es fünf geworden, und als Raum ein Kirchenschiff gezeigt, offenbar eine Ansicht vom Innern des Basier Münsters. Auch die sichtbar werdende Straße ist nicht mehr frontal, sondern seitlich gesehen und das Ganze durch ein Portal vorne eingerahmt. Die Gestalten sind zwar in kein richtiges Verhältnis zum Kirchenraum gebracht, ebenso wie bei den Niederländern, denen er den Gedanken verdankt (Ince-Hall-Madonna), aber sie sind schon bedeutend kleiner und zum ersten Mal ist es eine Gruppe, mit der sich Witz auseinandersetzt,

In seinem Genfer Altar strebt der reife Künstler die Synthese an. Die Aufdringlichkeit des Auftretens seiner Menschen hat sich gelegt, sie haben etwas von ihrer brüsken Isoliertheit zugunsten einer vielfältigen Komposition abgeben müssen. Die Personen seiner Szenen vertragen sich erst jetzt miteinander, eine durchgehende Linie will sie zusammenhalten und binden. Der Vorgang wird nicht mehr in feste Räume eingekapselt, sondern das Gefüge gelockert und auch bereichert. Zum erstenmal kann man vom Hintergrund sprechen. der kein Einzeldasein führt, sondern das Hauptthema begleitet.

Auch der Petrus-Altar ist uns nicht vollständig erhalten geblieben; von den ursprünglich wohl acht Tafeln ist heute im Archäologischen Museum zu Genf nur noch die Hälfte vorhanden. Die Anbetung des Kindes (vgl. Abb, 15) und das Stifterbild bildeten vermutlich die Innenseiten. Ist noch auf der ersteren ein Rest der alten Isolierung der Gestalten sichtbar, ja klingt in dem Mohrenkönig noch die Erinnerung an die Feldherren des Basler Altars nach, so macht sich im Stifterbild schon ein deutliches Bestreben nach Ineinander-



24. Meister der Spielkarten: Dame. Kupferstich (Lehrs, Gesch. d. deutschen u. niederl, Kupferst. Taf. 8, Abb. 21).

verflechten der Handelnden kund. Die "Befreiung Petri" (Abb. 26) gibt einen Komplex von Gehäuden, bei dem man an das Mittelstück des Tiefenbronner Altars denkt. Es ist fast rührend zu beobachten, wie der Künstler hier eine kontinuierliche Linie aus der wiederholten Dreizahl: Engel. Petrus und Wächter zu erzeugen sich bemüht. Trotz allen Feinheiten in den einzelnen Gestalten ein mißglückter Versuch der Schilderung; das unleidlich Holprige und Abgehackte dieser Erzählung unterstützen die Architekturen nicht, sondern sie verwirren fast durch ihre Fülle. Erst im "Fischzug Petri" findet Witz seine ganze Kraft, die Erde hat ihn wieder: er ist bei der Landschaft angelangt (vgl. Abb. 11). Es wurde schon oben erwähnt, wie die Personen dieser unvergleichlichen Vedute darin verschwinden: man übersieht zunächst auch den Petrus, der mit ungelenkigen Schwimmbewegungen die Aufgabe zu erfüllen hat, den Zusammenhang zwischen der Vertikale Christi und der - widrig frontalen - Horizontale des Kshus darzustellen. Der alternde Künstler mochte indessen stolz auf diese Tafel gewesen sein, an der er die Inschrift anzubringen sich entschloß: "hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea MCCCCXLIIIL"

Auch die Berliner Kreuzigung (Abb. 27) zeigt eine Landschaft mit See, Burgen, Bilumen, aber sie ist den heiligen Frauen und dem Jobahnen nicht aufgestüpt, soderen gibt ninen wirklichen Hintergrund. Die Personen geben in der Charakteristik der sie bewegenden Celiblie über das Heiltiget, was Witz zehliderte, hinaus. Nur der Stifter mit seinem Gwandkrang am Boden ist aus der Tradition heraus empfunden und hier ein Fremdkörper. So sehen die Stifter in den Olsagemälden der

Basler Karthause aus, mit ihrer Schräghaltung des Kopfes. Es ist kein Zweifel, daß manches Glissgemälde in der Schweiz von Witz beeinflußt war; direkte Mitarbeit ist bisher nicht festzustellen gewesen. Am meisten Ahnlichheit mit Witzscher Typik zeigt das "Nostiemühlefenset" des Berner Münsters.

Die zwei Pole, nach denen zu die Kunst Witzens gravitierte, das Räumliche und das Landschaftliche, bestimmten auch noch die nächsten Jahre nach seinem Weggang aus der Stadt seiner Tätigkeit, Basel, und ebenfalls eine Zeitlang nach seinem Tode. Immer wieder auftauchende Bilder, die seinen Einfluß zeigen, stechen von der oberdeutschen Produktion der Mitte des Jahrhunderts gänzlich ab. Bei aller Unmittelbarkeit haftet ihnen ein seltsamer Doktrinarismus im Stellen der Raumprobleme an, oder aber sie sind aus einer romantischen Schwärmerei für die Natur entstanden.

In der Galeria Estense zu Modena trugen eine Verkündigung und Heimsuchung (Abb. 28) die Bezeichnung "scuola olandese", bis die wunderliche Raumanordnung sie dem Umkreis von Witz zuschrieb. Es gibt nichts Sonderbareres, als die schmale Stube, in der Maria die Botschaft des Engels entgregennimmt, der im Profil sich ihr (falsch) zuwendel, ähnlich wie jener des Basler Altars. Die Flucht der Deckenbretter, die Ausblicke in die Nebenräume sind ebenso auf einer dazugehörenden "Geburt Mariä" in der Universitätsbibliothek in Lüttich zu sehen (Abb. 29). Hier wird der Augenpunkt so hoch genommen, daß das steile Bild in zwei Zonen, eine untere und eine obere, zerfällt, eine Gefahr. die auch bei den anderen bestand. Die "Heimsuchung" führt schon ins Freie, etwa in den Vorhof einer Burg, hinter der sich eine Berglandschaft erstreckt. Eine Vermittlung der beiden Zonen stellt die schmale "Kegelbahn" her, auf der Elisabeth zu Maria herabzugleiten scheint. In den Giebelfenstern und Erkern mag jene beschreibende Richtung erblickt werden, die im Tiefenbronner Altar ähnliche Kleinkunst trieb.

Ein hl. Georg und hl. Martin (Abb. 30) in Basel, stammend aus Sierenz im Elsaß. zeigen ebenfalls den ungestümen Drang, der in den wenigen Landschaften von Witz zutage trat, und ihnen ist noch das Einsiedlerpaar Antonius und Paulus in der Donaueschinger Galerie anzuschließen (Abb. 31). das mit der Jahreszahl 1445 bezeichnet ist. Die wilde Romantik des Schweizer Jura entlädt sich hier mit seltsamer Wucht. Burgen auf felsigen Hügeln, dunkle Wälder, einsame Baumgruppen, Bäche, Felsengestein, Stadtmauern, alles ist hier vertreten, keine Veduten eigentlich, aber liebevolle Zusammenstellungen von kontrastierenden Elementen. Im Einsiedlerbild sind mit kluger Berechnung ein Felsen und ein Wald als Folien für die Greise angebracht, deren Mantelfalten



 Konrad Witz: Maria mit dem "ungenähten Kleid" Christi. Aquarell. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett,

Witzsches Gepräge zeigen. Der Rasen mit Schilf und einem Schwan, die ferne Burg, erzeugen jene Stimmung des beschaulichen Versinkens in das Weben der Nstur, das auch in einem Blatt eines anonymen Stechers dem "Johannes in der Wüste" fühlbar istt ein pantheistisches Mitempfinden alles Gewachsenen, die weltentrückte Verzückung eines Eremilen (Abb. 32).

Eine Reihe von Werken steht mit Witz in unleugbarem Zusammenhang, welcher indessen für unsere Augen so lange ungeklärt bleiben muß, als die einzelnen Glieder der Kette, die diesen Künstler mit der zeitgenössischen Produktion verbinden, nicht ans Licht befördert werden. Das sind auf der einen Seite Bilder von so ausgesprochen niederländischem Charakter, wie die hl. Familie in Neapel oder die Verkündigung in Aix, auf der anderen die Gruppe von Illustrationen, deren vornehmste die Richentalsche Chronik in Konstanz ist. Wie ein fernes Echo klingt in ihnen die Witzsche Art an.

Die hl. Familie in Neapel zeigt ein Kirchenioneres, das in seinen Feinheiten nicht nur etwa über den Irlefenbronner Altar, sondern auch über das Straßburger Bild weit hinausgeht; das Kind auf dem Schoß Mariä zeigt deutlich den Typus des Kindes der Eyckschen Ince-Hall-Madonna, während in den ausgebreiteten Stoffmassen sichtbare Anklänge an das Faltengeschiebe des Flémallers festzustellen sind. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch ein "Joachim und Anna" im Museum zu Carpentras (Abb. bei Mandach,



26. Konrad Witz: Befreiung Petri. Genf. Musée archéologique.

"Gazette de Beaux-Arts" 1907) und eine "Pieth" aus Villeneuves-les-Avignon, heute im Louvre. Anders stehen die Dinge mit der berühmten Konstanzer Chronik des Ulrich von Richental. Dieser Gelehrte hat mit eigenen Augen die Pracht des Konzils geschaut und schrieb gewissenhaft alles auf, was ihm darüber bemerkenswert erschien, indem er nach jedem Textabschnitt einige Illustrationen in Gruppen anbringen ließ. Nun hat sich aber dieses Original der Chronik nicht erhalten, sondern nur spätere Abschriften, die wohl bald nach dem 1438 erfolgten Tode des Verfassers angefertigt wurden. Unter den neun Kopien gilt jene im Besitz des Grafen Königsegg in Aulendorf als die älteste und die des Konstanzer Rosgartenmuseums als die künstlerisch wertvollste. Würden alle Niederschriften, oder vielmehr ihre Illustrationen in Reproduktionen zusammenzustellen sein, was heute noch nicht erreichbar ist, dann wäre wohl die gemeinsame Vorlage klarer zu rekonstruieren und man würde vielleicht darin die ersten kecken Versuche des jungen Witz erblicken dürsen. Diese würden dann eine Analogie der Dürerschen Terenzzeichnungen sein, die ja auch von einem jungen Zwanziger auf der Wanderschaft im ersten Obermut des künstlerischen Bewußtseins mit sprudelnder Leichtigkeit auf den Holzstock gekritzelt worden sind. Der Zeichner der Richentalschen Chronik kennt noch keine Probleme; unbedenklich macht er sich an alle Darstellungen, ist nie um die Andeutung der Umgebung verlegen und - was in dieser Seestadt sonderbar genug ist - meidet landschaftliche Schilderungen. Er bricht noch nicht mit der Oberlieferung bewußt, aber in der Herbheit und dem Wagemut, mit dem er vor keiner noch so bewegten Handlung zurückschrickt, darf man den jungen Revolutionär erblicken,

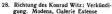


27. Konrad Witz: Kreuzigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

als der Witz apäter hervortritt. Allein auch hier, wie bei Dürer, könnte es vielleicht ein Genosse gewesen sein, der Witz, übber die Schulter gesehen haben mag". Was ebeden Illuminierung, ist zwei Generationen später der Holzschnitt. Schon an dieser Stelle muß auf die große Bedeutung jener Zeichner hingewiesen werden, die im frischen und fast brutalen Anlauf die Welt des Sichtbaren zu erobern trachteten. Man neigt immer mehr der Ansicht zu, auß die er Meister des Hausbuchs, ein Umstützer im Reiche der Oraphik, hier seine Heimat hatte. Die Richentalsche Chronik kannte er jedenfalls und war vielleicht einer der Illustratoren ihrer späteren Nickerschriften.

Ober Multscher sind die urkundlichen Belege recht mitteilsam, und sie bezeichnen ebenso unzweideutig seine Herkunft — aus Richenhofen (bei Leutkirch) — als auch die Stätte seiner Tätigkeit: Ulm. Das Problem, das bis heute ungelöst geblieben ist, besteht in der Schwierigkeit, sein von ihm bezeichnetes Frühwerk, die Berliner Altarflügel von 1437, mit dem genau







 Richtung des Konrad Witz: Geburt Mariä. Lüttich, Universitätsbibliothek.

20 Jahre später entstandenen Sterzinger Altar, dessen "Tafelmeister" ihn eine Urkunde nennt, im Schaffen eines Künstlers unterzubringen. Beide trennt eine Kluft, die von der Flutwelle des niederfalndischen Einflusses, welcher um die Mitte des Jihs- einsetzte, nicht genügend erklärt wird. Man neigt deswegen immer mehr der Ansicht zu, daß wohl die Skulpturen in Sterzing, die einen hohen Grad künstlerischer Vollkommenheit zeigen, von Multscher selbst sind, daß dagegen die Tafeln von einem Gehilfen unter seiner Anleitung — und teilweiser Anlehnung an den Berliner Altar — angefertigt wurden.

Für diese Annahme spricht die häufige Bezeichnung des Künstlers in den Urkunden als Bildhauer, so z. B. gleich die erste Nachricht von 1427 über "Hannsen M. den bildhouwer". der in die Bürgerlisten Ulms aufgenommen wurde, 1431 wird er als .. Bildmacher" genannt, und die Inschrift an einem heute stark beschädigten Relief im Ulmer Dom, dem Altar für Konrad Karg von 1433, bezeichnet ihn wieder als Schöpfer des Werkes mit dem Zusatz "manu propria constructus". Man möchte zu der etwas gewagten These Zuflucht nehmen, der alternde Meister hätte sich in dem Stil seiner Malerei der immer stärker durchsetzenden schwäbischen Eigenart angepaßt und nur in der Plastik seine Ursprünglichkeit wahren wollen: der Berliner Altar hätte dann als das Produkt einer Sturm- und Drangperiode zu gelten. Die wenigen anderen Bilder, die die Stilkritik Multscher mit gutem Recht zuschreibt, lassea sich immer nur je an einen Altar anschließen, z. B.: Eine Grablegung trägt alle Merkmale des Frühwerks, und die Stuttgarter und Karlsruher Bilder gehen mit dem Spätwerk zusammen, so daß Zwischenstufen der beiden Gruppen fehlen. Bis sie nicht gefunden werden, oder ein glücklicher Fund Aufklärung bringt, werden die Passions- und Marienlebenflügel in Berlin als die einzig beglaubigten Bilder Multschers zu gelten haben. Es entspricht ihrem künstlerischen Cha-



 Baster Meister von 1445: Hl. Martin. Basel, Offentliche Kunstsammlung.

rakter, daß ihre Inschrift mit einem frommen Wort einsetzt: "bilte got fur hanssen muoltscheren von richehole burg zu ulm haut dz werk gemacht do ma zahlt MCCCXXXVII." Man erinnere sich, daß die Tiefenbronner Signatur mit einem Klageruf endete, und der Oenfer Altar Oolt aus dem Spiel ließ.

Multscher geht nicht auf Beobachtung der Natur aus, er bedient sich nur der gleichsam unterwegs aufgelesenen Erfahrungen, um seine Visionen zu gestalten. Denn alle seine
Formen sind visionären Ursprungs, so glaubhaft sie auch erscheinen mögen. Es ist hier
nichts von dem erschreckend naiven Wirklichkeitssinn oberrheinischer Observanz, sondern
alles scheint in einem Schmelztiegel zu einer anderen, höhreren Wirklichkeit umgeformt.
Glübende Augen, klobige Nasen, wulstige Lippen, ausgerenkte Hälse, gespreizte Finger, plumpe
Füße — das gehört alles wohl zum Vorrat des jungen naturalistischen Programms, aber der
Rhythmus ihrer Wiederholung, die Stulenfolge ihres Einsetzens, das krause Lineament, das sie
in ihrer Gesamtheit erzeben, die sind schon eigenstes Gut dieses leidenschaftlichen Geistes.

Die wenigen Innenräume zeigen keine klare Vorstellung des Grundrisses, die Laudschaften sind an Dürttigkeit nicht zu überbieten, die Gesichter setzen sich immer aus denselben Elementen zusammen und es gibt nichts Leichteres, als sich ein Multschersches Auge, eine Nase oder eine Hand einzuprägen. In ihrer



 Basler Meister von 1445: Die hl. Einsiedler Paulus und Anlonius. Donaueschingen, Gemäldegalerie.

Gebärde des Kriegsknechts, der Johannem droht. Sie bilden Folien für die Gruppe der Frauen und das gottvoll milde Antlitz des Kreuztragenden. Multscher war der Ansicht, daß man die Gegensätze nicht scharf genug unterstreichen könnte. Es herrscht bewußte Okonomie in der Art, wie er sie unvermittelt nebeneinander stellt.

Vor allem ist aber die Komposition für Multscher ein Gebiet seiner souveränen Betätigung. Ein geborner Dramatiker, knetet er sein Material durch und übernimmt dann die Regie. Er kennt nur das Gebot der Sichtbarmachung des Vorgangs und kümmert sich wenig um dessen physische Möglichkeiten. Das ist schwäbische Eigenart, die ihn als den Ahnen Holbeins legtlimiert. Schwäbisch ist auch

Einprägsamkeit steckt aber ihr Wesen. Wie eingeritzt sind die Züge mit dem Schwelgen eines Menschen. der dem spröden Material die Form entlockt. Es wurde schon weiter oben (vgl. S. 3) auf Multschers Typenreichtum hingewiesen, der eigentlich im Nuancieren liegt. In der "Handwaschung des Pilatus" ist, wie auch in anderen Tafeln, eine wahre Ansammlung von Gesichtern, unter denen die grobgeschnittenen überwiegen, wie denn überhaupt das Bäuerlich-Urwüchsige ihm besonders zusagt. Er charakterisiert grob, trägt dick auf, aber läßt den Beschauer niemals im Zweifel, was er ausdrücken wollte. Es läßt sich kein größerer Gegensatz denken als der zwischen diesen leidenschaftdurchfurchten, wuterblaßten Profilen und den frostig schmunzelnden Witz-Typen." Das Häßliche ist ihm als das Charakteristischere willkommen, und er schreckt nicht vor Brutalitäten zurück, wie etwa den mit schwärenden Wunden bedeckten Beinen des vordersten Henkerknechts bei der Kreuztragung (Abb. 33). Die widerlich gestalteten Kinder des Vordergrundes sind aus demselben Geist geboren wie die unnachahmlich rohe



32. Meister des Johannes Baptista: Hl. Johannes in der Wüste. Kupferstich (Lehrs, Geschichte der deutschen und niederl. Kupferstiche. Tal. 28, Abb. 77).



33. Hans Multscher: Kreuztragung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

die Neigung, mit dichten, parallel gegliederten Massen zu komponieren, überhaupt der Hang zur Abstraktion und zum Ornament. Im Sterzinger Altar bricht diese Veranlagung entschieden durch als Dominante.

Bald verteilt er

— wie in der Auferstehung — seine Menschen locker im Bilde,
aber sorgt durch eine
Umfriedung dafür.



Hans Multscher: Kreuztragung des Kaisers Heraklius.
 Besitzer: Fürst von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee.

daß ihre Stellungen sich zu einem Kreis zusammenschließen, bald wirft er einen geschlossenen Block, gleich einer Mauer, ins Bild (Kreuztragung), dann wieder gliedert er Massen um einzelne herum (Pfingstfest, Tod Maria). Nirgends tritt seine Meisterschaft besser zutage, als im "Ölberg" (Abb. 35), wo er den knienden Erlöser von den Jüngern und den Häschern nicht nur frennt, sondern sie alle, mitsamt



35. Hans Multscher: Olberg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

dem Fels und den Baumkulissen, gleichsam einen Kreis schließen läßt, der die geweihte Stelle bezeichnet. Die eindringliche Gebärde des Betens in Händen und Kopfhaltung ergibt dann einen Mittelpunkt, der unvergeßlich bleibt. Man übersehe dabei weder die plumpen Oberkleiterungsversuche des Kriegskaechtes und Judas², noch das melodiöse Ornameat der Mantelfalten Christi. — Eine Kreuzprobe und Kreuztragung des Kaisers Heraktlus im Besitz des Fürsten von Waldburg zu Wolfsee (Abb. 34) zeigen alle Merkmale Multscherscher Kunst, wobel eine gewisse Dämpfung und Klärung für die spätere Ansetzung des Fragments sprechen, dessen Rückseite eine Grablegung ergigt, die allerfaligs stark übermalt ist. Die Kreuztragung ist trotz dem ähnlichen Thema ganz anders gelöst; hier ist es der Gegensatz einer turmreichen Stadt, welche gegen eine Menschenmenge ausgespie't wird und auch die Funktion des Tragens ist mehr nach der Seite der physischen Leitung hin betont. Das Thema scheint Multscher — durch die Fülle der Möglicheiten — besonders angesprochen zu haben. In der Weigelschen Sammlung befand sich eine Zeichnung, die öffenbar eine verschollene Komposition von einem anderen Typus wiedergab: der Augenpunkt war höher geaommen, das Oedränge noch lebhafter und überhaupt das Dramatische des Vorgangs noch mehr unterstrichen.

Auch Multscher blieb ohne Nachfolge, zum mindesten ohne direkte. Der große Dramatiker vermochte ebensowenig wie der Schilderer Witz schulbildend zu wirken. Das Verhängnis des niederländischen Einflusses, der um die fünfziger Jahre sich durchsetzte, hat beider Wirkung gleichsam fortgeschwemmt.



36. Hans Multscher: Die Jünger am Olberg. Ausschnitt aus dem Sterzinger Altar 1457

Die zweite große urkundlich aus Multschers Werkstatt hervorgegangene Schöpfung, der in den Jahren 1457-58 für die Pfarrkirche in Sterzing an der Brennerstraße gefertigte Altar, ist durch zwanzig Jahre von den Berliner Tafeln getrennt (Abb. 36, vgl. Bd. I, Abb. 116).*) Die Mehrzahl der geschnitzten Holzfiguren, voran eine Maria mit dem Kinde, und die gemalten Flügel mit je vier Szenen aus dem Leben Christi und Mariä, sind jetzt im Rathause in Sterzine.

Der Stilabstand der gemalten Teile in Sterzing von den Berliner Tafeln aus dem Jahre 1437 ist, wie schone rawhint, so bedeutend, daß sich die Meinung hilden konnte, Multscher habe nur den bildhauerischen Teil gearbeitet, an den Malereien sei er aber unbeteiligt. Die Urkunde, die ihm die Zusammensetzung, Vergoldung und Aufrichtung des Hochaltars überträgt, nennt ihn alterdings auch nur als "Tafelmeister". Wenn aber die Berliner Tafeln, was doch die Inschrift zu bezeugen scheint, von Multschers Hand herrühren, so gilt das auch von denen in Sterzing, und eine benoudere Klunslterpersönlichkeit, ein "Meister des Sterzinger Altars", ist eine überflüssige Annahme. Der Zeitabstand von 20 Jahren, und der in den glünziger Jahren, wie sich zeigen wird, in Schwaben einsetzende unmittelbare Einfluß des niederländischen Realismus der nach-eyckschen Generation, insbesondere des Roger van der Weyden, erkläten zur Genüge den Unterschied zwischen den beiden Werken. Denn trotz der Lockerung der Gruppen, der Klärung des Räumlichen, der schlankeren gelenkeren Figuren zeigt sich doch bei näherre Betrachtung vieles von dem Stil der Berliner Tafeln lebendig.

z. B. beobachte man den intensiven Gesichtsausdruck, den gepreßten Schmerz in den Oesichtern der um das Sterbebett Mariars sichenden Apostel, die eskarfen, wie mit dem Messer eingeschnittenen Faltenlinien, die

^{*)} Von hier ab wird die Darstellung durch Hermann Schmitz fortgeführt. Burger, Schmitz, Beth, Deutsche Malerei.



37. Hans Multscher: Die hl. drei Könige. Stuttgart, Gemäldegalerie

Behandlung des Holzwerks usw. Der Goldgrund ist beibehalten, er ist, wie meist um die M. des 15. Jhhs, in den oberdeutschen Schulen üblich, mit großen gepreßten Granatmustern verziert. Wie in der Raumdurchbildung das Gemach in der Verkündigung mit Wandbank und Kreuzstockfenstern beweist deutlich die niederländische Anregung - so zeigt sich in der feierlichen Bewegung, in dem ruhigen Lauf der Falten, die nur mit schärferen Knicken auf dem Boden aufstoßen, überhaupt in dem Wohllaut der Linien und der klaren Färbung das reife Alterswerk des damals etwa sechzigiährigen Meisters. Das Gedrängte, Eindringliche und Stürmische, das Laute, Wüste und Karikierende der Berliner Tafeln, auch die bräunliche, schwere und erdige Färbung hat er abgestreift. Aus dem gleichen Jahre wie der Sterzinger Altar stammt der 1457 datierte Schmerzensmann in der Schleißheimer Galerie.

Weitere Bilder Multschers, wenngleich nicht unbestritten anerkannt, die die Verbindung zwischen dem Frühwerk in Berlin und dem Alterswerk in Sterzing herstellen, sind die Altarflügel aus dem

Frauenkloster Heiligkreuztal (Oberamt Riedlingen) in der Stuttgarter - Reiterzug der hl. drei Könige (Abb. 37), Grablegung Christi - und in der Karlsruher Galerie - Kreuzigung und Tod Mariä; in Stuttgart ferner zwei Tafeln mit den Heiligen Paulus, Lukas, Markus, Dorothea, Johannes Ev. und Margarethe aus Almendingen (O.-A. Ehingen), sämtlich von Konrad Lange zuerst auf Multscher bestimmt. Durch die lichteren und klaren glasigen, teilweise an Lochners Malweise erinnernden Farben vor damasziertem Goldgrund, sowie durch die schlankeren gemäßigteren Typen der Figuren rücken sie schon in die zweite Hälfte von Multschers Schaffen, um die M. des 15. Jhhs. Multschers Lebenswerk hat also, um das zusammenzufassen, in der schwäbischen Malerei eine wichtige Obergangsstellung inne. Die Werke des Dreißigers wurzeln mit ihren altertümlichen romanisierenden Bühnenarchitekturen, mit dem reichbewachsenen felsigen braunen Erdreich, dem ansteigenden Gelände (z. B. im Olberg) und endlich mit der zusammengeschlossenen dekorativen Färbung in der noch von Italien angeregten Bodenseemalerei des 1. Jahrhundertdrittels; die letzten Schöpfungen aber leiten eine neue Stilphase ein, die die 2. H. des 15. Jhhs, beherrscht und von dem unmittelbaren Einfluß der niederländischen Malerei - deren Neuerungen in den Frühbildern Multschers nur erst als allgemeine Ahnung auftreten - bestimmt wird. Multscher hat offenbar zwischendurch niederländische Tafelbilder zu Gesicht bekommen; um die M. des 15. Jhhs. begann der Export von niederländischen Altären nach Nieder- wie nach Oberdeutschland; ein unmittelbares Studium in den Niederlanden, wie bei seinen Landsleuten Witz und Stephan Lochner, ist nicht anzunehmen. In den Bitdwerken des Sterzinger Altars - wir erinnern an die Statuen des Georg und der Maria und die Bischofsbüsten in Sterzing, an das schwebende Engelpaar im Münchener Nationalmuseum - behauptet sich stärker als in den Bildern, der ideale weichlinige und rundfaltige plastische Stil der 1. H. des Ihhs. Für das so wichtige und zum Verständnis unentbehrliche Verhältnis der Tafelmalerei zur Bildhauerkunst in der oberdeutschen Spätgotik, auf das wir in dem nüchsten Abschnitt eingehen werden, ist diese Vereinigung von Malerei und Bildhauerei in Mullschera Werkstatt von großem eiwicht. Noch wenige Jahre vor seinem Tode 1467 finden wir ihn im Dienst der Münsterbauhütte in Ulm mit Bildhauerabeiten beschäftigt.

Mit den letzten Werken Multschers sind wir streng genommen über die "bodenständigen Anfänge" der dreißiger bis fünfziger Jahre des 15. Jhhs., die den eigentlichen Gegenstand dieses Abschnitts ausmachen, hinausoeschritten.

Es seien nun in Kürze die im Sinne des Witz und Multscher nach naturalistischer Umgestaltung des älteren Stils strebenden Zeitgenossen in den anderen oberdeutschen Landschaften betrachtet.

Am Mittelrhein wirkt in der neuen Richtung der von Henry Thode aufgestellte Meister der Darmstädter Passion um 1440, so genannt nach zwei hochrechteckigen Altarflügeln mit den figurenreichen Darstellungen der Kreuztragung und Kreuzigung in der Darmstädter Galerie, wieder mit dem zeitüblichen damaszierten Goldgrund. Die besten Schöpfungen dieser Werkstatt sind die vier schmalen hochrechteckigen Tafeln im Kaiser-Friedrich-Museum, darstellend die Anbetung der Könige (Abb. 38), die Verehrung des Kreuzes durch Kaiser Konstantin, die thronende Maria mit dem Kinde und Gottvater mit dem Leichnam Christia

Altertümlich ist die gedrängte Gruppierung der Figuren vor dem hohen kahlen Goldgrund, die nackten



38. Mittelrheinischer Meister um 1440: Anbetung der hl. drei Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

grauen Architekturkulissen — ein romnnischer Ruinenbau in der Anbetung der Könige — ein aufgeschnittener golischer Chor in der Verehrung des Kreuzes — die wie Kartenhäuser aufgebaut erscheinen. Auch in der Fassung der hl. Figuren klingt das ältere schmalischultrige Formenideal mit rundlich ovalen Köplen nach, indes drängt sich doch in anderen Köplen, z. B. dee baltrigen Königstypen, die Freude am Individuellen hervor; in den Darnnstäder Passionsszenen ist sogar die eseilsiehe Erregung durch eine allerdinge grimassenhafte Aufwärtswendung der Blicke erstrebt. Die reichen Zeittrachten, die Pelzmützen, die großgemusterten schimmeraden Seidendamaste und Samt- und Ooldbrokate mit Pelz- und Tuchbesätzen, die blitzenden Metallgeräte und Schmuckstücke zeugen von dem neuerwachten Gefühl für das Materielle. Neben felerlich in alter Weise gleitenden Gewändern machen sich auch stärker gebrochene, plassisch modellierte Stolft geltend. Die Farben sind hell, durchsichtig und leuchtend, neben Moogrün fällt ein Violett auf; die Schatten sind grau, auch die der bläförsigen Fleischflöse; eine Verwandfschaft mit der Malweise Lochners und der nieder-rheinischen Schule ist unleugbar. Offenbar nimmt dieser mittelrheinische Meister eine ganz ähnliche Stellung im Verhältnis zur niederländischen Malerie ein, wie sie bei Lochner beöbachtet worden ist.



39. Konrad Laib von Salzburg 1449: Kalvarienberg. Wien, Gemäldegalerie

In Nürnberg vertritt den bodenständigen Naturalismus in diesem seinem Anfangsstadium um 1440 bis 50 der Meister des Tucherschen Altares in der Frauenkirche. Vier Tafeln dieses Werkes mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä sind bereits im I. Bande auf Seite 300 abgebildet worden. Ebendort sind auch noch andere Bilder des Meisters aus dem Germanischen Museum, sowie auf Seite 287 ff. eine Reihe von Nürnberger Meistern aus den zwanziger bis dreißiger Jahren, aus denen seine Kunst hervorgewachsen ist — so Meister Berthold, der Meister des Theocarusaltars u. a., abgebildet. Mit seinen südwestdeutschen Genossen Witz und Multscher verbindet den Tuchermeister die Vorliebe für untersetzte statuarische Gestalten mit großen Köpfen und ernstem Ausdruck. Sie stehen wie die Heiligenpaare der Flügel erdenschwer auf beiden Beinen, in schlichte Gewänder von großem, nur am Boden gebrochenen Faltenwurf gehüllt und haben das gotische Linienspiel der Meister vom 1. Drittel des Jhhs. (vgl. z. B. noch den Meister des Bamberger Altars von

1429) abgestreift. Wie die Nürnberger Schule überhaupt, im Gegensatz zu den rheinischschwäbischen Meistern, so neigt auch der Tuchermeister zu dunkleren schwereren und kühleren Farben; die für die M. des 15. Jhbs. bezeichnende Damaszierung des Goldgrundes mit großen Mustern ist besonders ausgeprägt; schwungvolle lappige Distelranken und als oberer Abschluß Maßwerkbaldachine füllen die Flächen hinter den Figuren und geben m Verein mit der Vermeidung jeglichen überflüssigen Beiwerks und mit der noch stark flächenhaften Haltung den Eindruck strenger Feierlichkeit und Religiosität.

Dem Tuchermeister verwandte Charaktere sind der Meister eines Altarflügels mit Passionsszenen in noch altertümlichen dreiteiligen Baldachingehäusen in der Reglerkirche in Erfurt und der Urheber des großen Barbaraaltars von 1447 aus der Breslauer Barbarakirche im Museum für schlesische Altertümer in Breslau. Dieser Altar zeigt in der Mitte die großen Standliguren der hl. Barbara und der Heiligen Felix und Adauctus, auf den Flügeln zwölf kleine Szenen aus der Legende der Heiligen, die Rückseite enthält in der Mitte eine große Kreuzesgruppe und Kreuzabnahme begleitet von ie vier kleineren Bildern aus der Passion, auf den Rückseiten der äußeren Flügel Christus und Maria thronend. Die Figurenbildung schwankt zwischen den idealen Typen der älteren Richtung und neuzeitigen Charaktergestalten: die Frauen mit sanft ovalen Köpfen gehören mehr zur ersteren Familie, während



40. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1440: Dame aus einem Kartenspiel. Stuttgart, Altertumsmuseum

Soldaten, Henker und Knechte dem rauberen Geschlecht der Zeit entstammen; vor gewaltsamen Gebärden in dem Marterszenen schreckt der Meister nicht zurück. Reizend ist der reiche Blumenflor, der den Boden in den landschaftlichen Bildern bedeckt. Der Goldgrund auf den Innenflügeln ist wieder mit lappigen Blattranken damaszlert. Die Farbe, fast noch reine Tempera, ist durchsichtig und klar und erinnert mehr an die Illtere niederdeutsche Schule (z. B. das Moosgrün), wie überhaupt dieser füchtige, zweifellos einheimische Meister — in Breslau bestand nach Ausweis auderer Bilder des Museums während der 1. H. des 15. Jhhs. eine leistungsfähige Malerschule — keineswegs allein aus dere Nünrberger Schule hergeleitet werden kann oder gar ihr nach Thode zuzurechnen ist. In der Richtung des Tuchermeisters arbeitet in Nürnberg auch der Meister des Wolfgangalatras in S. Lorenz, dem u. a. noch ein Flügelaltar im Schleisschen Museum der Meisten der Wolfgangalatras in S. Lorenz, dem u. a. noch ein Flügelaltar im Schleisschen Museum der Meisten dan absetchen.

Wie lange noch in den Oberitalien nähergelegenen südostdeutschen Alpenlandschaften die hier in der ersten H. des Jhhs, so mächtige italienisierende Richtung (vgl. Seite 229 ft.) in Gelfung blieb, beweisen die beiden Kalvarienbergdarstellungen des Konrad Laib von Salzburg, deren eine mit der Inschrift: "d. Pfenning 1449 als ich chun" auf einem Pferdegeschirr in der Wiener Kais. Gemäldegalerie (Abb. 39), deren andere sehr ähnliche im Dom in Graz in Steiermark ist und gar erst die Jahreszahl 1457 — dieselbe also wie der Sterzinger Altar — trägt. Mit der Altsalzburger Schule um 1400, deren Hauptdenkmal



41. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1430: Aus Richenthals Konzilschronik. Konstanz, Rosgartenmuseum

der Pähler Altar im Bayerischen Nationalmuseum in München ist, verknüpfen diese Laibschen Tafeln einige um 1430 entstandene Salzburger Bilder, z. B. das Rauchenbergsche Votivbild in Freising, namentlich der figurenreiche Kalvarienberg in Altmühldorf, der Flügelaltar aus Hallein im Salzburger Museum mit der Anbetung der Könige und die beiden Passionsbilder in Laufen an der Salzach und in S. Florian. In den figurenreichen Golgatha-Bildern Laibs waltet die innigste Berührung mit den oberitalienischen, speziell den Veroneser und Paduaner Malereien der 1. H. des 15. Ihhs., mit der Schule des Altichiero und Zevio. Die trefflich gezeichneten, in reich vergoldetem Geschirr prangenden Pferde und Maulesel erinnern an den großen Veroneser Tiermaler Pisanello. Auch das weiche Impasto der Farben kommt aus dieser Schule her, während die Wiedergabe der Lichteffekte an Rüstungen und Metallgerät auf die Bekanntschaft mit den Errungenschaften des niederländischen Naturalismus schließen läßt Der Goldgrund ist wiederum mit großen Granatapfelmustern damasziert.

Als Beispiel des Nachwirkens der Schule des Konrad Witz in den oberrheinischen Gebieten bis in

die Jahrhundertmitte sei die aus Rheinau stammende, mit dem Wappen der Familie Oning und der Jahreszahl 1449 versehnen Tatel mit figurenreicher Kalvarienbergdarstellung in der Schaffhausener Altertumsammlung nachgetragen. Auch in dem aus der Gegend von Konstanz stammenden Meinen Altar mit der Kreuzesgruppe und statustrichen Heiligengestalten auf den Flügeln in der Oroßberzogl. Gemäldegalerie in Karlsrube ist der Still des bodenständigen Naturalismus der oberrheinisch-estwibtlischen Landschaft noch wirksam. Die in pelzgefaßte Granatstoffe gekleideten Figuren sind noch untersetzt, feierlich-streng in der Haltung, und der Oologrund ist mit einem stark verifelten golischen Granatadmanst sehr schöner Zeichnung gemustert.

Zum Schluß dieses Abschnittes ist ein kurzer Blick den außerhalb der Tafelmalerei gelegenen Gebieten der malerischen Künste zu widmen. Auch in ihnen äußert sich natürlich seit den dreißiger Jahren des 15. Jhhs. der Umschwung zum Naturalismus. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Zeit die Buchmalerei im Südwesten Deutschlands.

Die sorgfältige, mit Gold gehöhte Deckfarbemmalterä, die noch in der Toggenburghibel des Berliner Kupfertichfichsinetts um 1411 ein treflichen Werk der Bodensteegend aufweisen kann (weitere Denkmale der bayerisch-österreichischen Buchmalerei derart siehe auf Seile 220 fl. des 1. Bandes) tritt allerdings bald "völlig zurück gegenüber der leicht mit Wasserfarben gelönten flotten Federzeichnung. Aus dem Süden Schwabens nenem wir als charaktervolle Vertreter dieses Zweiges die Illustrationen von Urich von Richesthals Chronik des Konstanzer Konzils um 1430 in Konstanz und in Aulendorf (Abb. 41), die oben schon gestreift wurden, und das Talholfer sechbuch von 1443 in Gotha. Die häußgeren Wiederholungen der Zeichnungen — das Talholfersche-Fechbuch hat z. B. sein Vorblid bereits in einer Handschriften befaßten, ihre Vorlagen dab fich Schreib- und Malstuben, die sich mit dem Herstellen von illustrierte Handschriften befaßten, ihre Vorlagen fabrikmäßig wiederholten. Dadurch erklätt sich auch der Umstand, daß alterfünliche Stületmente, namentlich die flächige raumose Kompositionsweis heir eitzt noch anzehwirken, und daß



42. Baseler Wirkteppich aus Kloster Muri um 1430. Gries bei Bozen, Kloster

sich die Wendung der Zeit auf die Schilderung der umgebenden Natur stärker nur im einzelnen, in den Köpfen, den Pferden und Trachten äußert. Weitere süddeutsche Handschriften der vierziger Jahre von kunstgeschichtlichem Wert sind die Handschrift der Bibliothek zu Kassel mit Planetenbildern von 1445 und Hartliebs Handschrift über Angriff und Verteidigung fester Plätze um 1440, im Besitz von Rosenthal in München. Endlich verdienen die aus der Schreibstube des Diebolt Lauber in Hagenau im Eisaß zwischen 1427 bis 1467 hervorgegangenen, mit Federzeichnungen ähnlich den obigen geschmückten Handschriften Erwähnung. Die umfangreiche Sammlung ist lehrreich für die Kenntnis der geistigen Interessen der Besteller, die sich aus fürstlichen, adligen und besseren Bürgerkreisen Südwestdeutschlands zusammensetzen. Neben den Historienbibeln werden Dichtungen und Schriften der mittelhochdeutschen Literatur abgeschrieben und illustriert, die schon in der schwäbisch-rheinischen Handschriftenillustration des 14. Jhhs. eine so wichtige Rolle spielten: Konrad von Würzburg, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Wirnt von Grafenbergs Wigalois, ferner Megenbergs Buch der Natur, der Schachzabel und Reimchroniken. Die Illustrationen sind zwar meistens handwerklich, aber wichtig ist diese Gruppe oberdeutscher Handschriften, weil sie die Vorläuferin des in den sechziger Jahren beginnenden gedruckten und mit Holzschnitten verzierten oberdeutschen Buches ist. Die Zeichnungen der Richenthalschen Konzilchronik sind z. B. in den siebziger Jahren als Holzschnitte erschienen.

Auf die wichtige Rolle, die das südliche Deutschland in der damals beginnenden Entwicklung des Kupferstiches gespielt hat, wurde oben hingewiesen. Als das frühest datierte Werk dieser Kunst sei hier noch die mit der Jahreszahl 1446 versehene kleine Passion im Berliner Kupferstichtabinett verzeichnet, die wahrscheinlich in Nürnberg enststand. Im Anachtuß an den genannten, am Oberrhein angesessenen Kupferstichtaug seine schösten Blütze entstand, im Anachtuß an den genannten, am Oberrhein angesessenen Kupferstichtung seine schöstes Blütze entfallet, verdeeln noch das köstliche, in Deckfarben gemalte Kartenspiel in der Stuttgarter Altertümersammlung Erwähnung (Abb. 40). Hier erscheinen ähnlich wie auf den gestochenen Spielkarten Herren und Damen in den hölischene Trachten un 1440 bis 50, jugendlich reizende Gestalten,

zuweilen von Tieren begleitet, auf einem liebevoll gemalten blumenreichen Rasen. Der Zusammenhaug mit der mehr lieblichen Minnekunst des Ober-heins, aus der die Solothmere Madonau (vgl. Abb. Bd. II) und das Frankfurter Liebesgärtlein hervorgingen, ist deutlich. Aus dem Kunstkreis des Spielkartenmeisters stammen endlich auch einige entzückende wollge wirkt e oberrheinische, vermatlich in Basel geferrigte Wandbehaug es. Sie stellen Mädchen und Jünglinge mit Fabeltieren in Münnegeprächen dar, auch wilde Manoer u. dergl.; der Grund besteht aus Blumenranken oder den um 140-50 in den Hintergründen der Talefmalerei. wahrzunehmenden Chrantmustern (Abb. 42). Belispiele in Basel, in Gries bei Bozen aus dem Schweizer Kloster Muri, in den Kunstgewerbemuseen von Berlin, Frankfurt und in Sigmaringen. Die Bildteppiche, wurden als Rückladen hinter den Wandblaken aufgehängt, sie sind für die Gesamingeschichte der oberdeatschen Malerei wertvoll, da sie den Stil der fast gänzlich zugrunde gegangenen Wandmalerei des

Die oberdeutsche Malerei des zweiten Drittels des 15. Jhhs. teilt sich also deutlich in zwei Richtungen. Die eine bewahrt sich stärker das Linjen- und Flächenempfinden der voraufgehenden idealisierenden Epoche - sie wird durch Moser, Konrad Laib, durch den Spielkartenmeister und die oberrheinischen Bildwirkereien bezeichnet, die andere vorwärtsstrebende sucht unter fast völliger, oft rücksichtsloser Preisgabe des dekorativen Schönheitskanons der Gotik die realistische körperhafte Wiedergabe der Erscheinung: Witz, Multscher, der Tuchermeister sind ihre Führer. Eine gemeinsame Grundtendenz aber läßt sich als Ausdruck eines durchgehenden neuen Zeitfühlens erkennen. Das ist der Drang nach Bewältigung des Raumes, nach Überwindung des Flachen. Damit hängt das Erwachen des Blickes für die Landschaft aufs innigste zusammen, das besonders im Bodensee- und Oberrheingebiet stattfindet. Wir haben hier den Punkt, wo sich die Malerei der Herrschaft der Architektur entwindet, unter der sie seit dem hohen Mittelalter gewesen war. Rein außerlich bekundet sich das in dem Zurücktreten der Wandmalerei, die ja noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. sowohl am Bodensee, wie in Nordschwaben, in Nürnberg wie in den Tiroler und österreichischen Ländern die ausgebreitetste Pflege gefunden hatte. Das Tafelbild tritt in den Vordergrund. Ganz gewiß ist es, daß dieser Umbildung oder vielmehr Erweckung des Raumempfindens in der Malerei eine entscheidende Umwandlung des Raumgefühls und gestaltens in der Baukunst voraufgegangen sein muß. Tatsächlich hat sich in der oberdeutschen Baukünstlergeneration um 1400 die tiefgreifende Umwälzung von dem energisch aufwärtsstrebenden, organisch gegliederten Raumkörper der Hochgotik zu dem kompakten, ruhig umschlossenen Raumbilde der Spätgotik vollzogen. Es genügt, den Meister des Ulmer Münsters Ulrich von Ensingen († 1416) und seine Söhne, die Schöpfer des Berner Münsters, sowie die Meister der Landshuter St. Martinskirche (1400) und der Frauenkirche in Ingolstadt (1425) und anderer Frühwerke des bayerischen Hallenbaus zu erwähnen, um anzudeuten, was damit gemeint ist. Die Umwälzung der oberdeutschen Malerei zum Naturalismus entspringt somit einer allgemeinen inneren Wandlung im Kunstleben der Nation; in gewissem Sinne kann man sie eine Evolution, eine Entfaltung aus eigener Kraft nennen, "von bodenständigen Anfängen" sprechen, und die früher als notwendig vorausgesetzte Einwirkung der Niederländer tritt in den Hintergrund. Aber nicht zu leugnen ist, daß die niederländischen Zeitgenossen, die Eycks, Roger und der Flémallemeister, sich doch in viel stärkerer Weise unabhängig von der gotischen Architektur gemacht, und das eigentlich Bildmäßige errungen haben.

IX.

Der spätgotische Naturalismus im letzten Drittel des 15. Jhhs.

Einleitung.

ie oberdeutsche Malergeneration des zweiten Drittels des 15. Ihhs., an deren Spitze Witz, Multscher, der Spielkartenmeister, der Meister des Tucherschen Altars u. a. standen. hat die ideale verklärende, dekorative Stilrichtung der voraufgehenden Zeit überwunden und den Weg zur Darstellung der im Lichte scheinenden körperhaft-räumlichen Welt gefunden. Zwischen den Jahren 1450 und 1460 tritt aber, ganz ähnlich wie in Köln nach Stephan Lochners Tode (1451), ein Stillstand in der künstlerischen Fortentwicklung ein. In den unruhvollen Jahren nach dem Baseler Konzil (1449), mit dem Regierungsbeginn Kaiser Friedrichs III. scheint sich eine Ermattung des künstlerischen Strebens zu bemächtigen. Die große Seltenheit von Tafelbildern gerade dieser Jahre bekundet die Schwere der Zeit, in der Oberdeutschland von zahlreichen Fehden, unter denen die des Markgrafen Albrecht Achilles mit den Nürnbergern die heftigste war, heimgesucht wurde. Was wir an Werken nach der Mitte des Jahrhunderts ansetzen können, bewegt sich in äußerlicher Wiederholung von naturalistischen Einzelzügen, wie sie die vorige Zeit aufgebracht, ohne daß ein energisches Weiterstreben zu beobachten wäre. Beachtenswerte Beispiele dieser Übergangszeit in Schwaben sind z. B. die Altarflügel aus Rieden bei Hall in der Stuttgarter Gemäldegalerie mit Bildern aus dem Marienleben, die Anbetung der Könige und der hl. Georg zu Pferde auf dem Altar der Kirche zu Scharenstetten bei Blaubeuren von einem Nachfolger Multschers; Tod und Krönung Marias und Anbetung der Könige vom Meister der Sammlung auf Schloß Lichtenstein (Herzog von Urach), ebendort die beiden Tafeln mit dem knienden Herzog Ulrich von Württemberg und seinen drei Frauen und die edle, aus Multschers Nachfolge hervorgegangene Passionsgruppe mit kniender Stifterin in der Liechtensteingalerie in Wien; fortgeschriftener im Sinne des Naturalismus die Anbetung der Könige und Anbetung des Kindes mit reizvollen heimischen Landschaftshintergründen von einem schwäbischen Meister um 1450-60 im Augsburger Maximiliansmuseum (Bd. 1, Abb. 114). Aus Nürnberg führen wir den Löffelholzaltar in der Sebalduskirche von 1453 an, der im geschnitzten Mittelschrein Szenen aus dem Leben der Katharina und ebensolche nebst der Anbetung der Könige und dem hl. Georg auf den gemalten Flügeln enthält. Geringe Raumdurchbildung ist fast allen oberdeutschen Malerwerken gegen 1460 gemeinsam. Kein Zweifel: im Zusammenhang der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung betrachtet sind die Bestrebungen der Zeitgenossen des Witz und Multscher nur Ansätze geblieben, die keine organische Fortbildung gefunden haben. Wie schon häufig, so bedurfte die deutsche Kunst auch ietzt abermals eines Impulses von außen. Eine neue, stärkere Welle des niederländischen Naturalismus mußte kommen. um das festgefahrene Schiff flottzumachen. Erst das Vorbild der Niederländer riß die deutschen Meister zu erneuter lebhafterer Vertiefung in die Natur hin. Wie am Niederrhein der Meister des Marienlebens (Bd. 11, S. 438) am Anfang der sechziger Jahre den Stil der nach-eyckschen flandrischen Malergeneration, des Roger van der Weyden und des Dirk Bouts einführt: so erscheinen gleichzeitig im Süden Deutschlands an weit entfernten Stellen Bahnbrecher



43. Caspar Isenmann von Colmar 1462-65; Geißelung Christi, Colmar, Museum

oder Obermittler der neuen Botschaft, die vorher bereits als eine mehr allgemeine Kunde durch die oberdeutschen Werkstätten gegangen war: die wichtigsten Künstler des Neuen sind: Isenmann im Elsaß, Herlin und Schüchlin in Schwaben und Hans Pleydenwurf in Nürnberg. Zweifellos haben diese in den Niederlanden selbst vor den Bildern Rogers und seiner Schule studiert. Die in der zweiten Hälfte des 15. Jihls, krätivoll erblähenden Handels-beziehungen zwischen den oberdeutschen Reichsstädten und den großen Städten der Niederlande haben solchen künstlerischen Verkehr befördert. In der gleichen Zeit, um 1455, ging z. B. Albrecht Dürers Vater, der Goldschmied Albrecht Dürer, in die Lehre nach den Niederlanden zu den großen Meistern, wie uns der Sohn berichtet. Auch kamen niederländirche Künstler nach Oberdeutschland, so Hans von Mecheln nach dem Elsaß und Nicolaus Lerch von Leyden nach Straßburg und Wien. Er regte die oberrheinische, die schwäbische und indirekt auch die Nürnberger, ferner die Bildhauerkunst der Donaulande im Sinne des spätgotischen Naturalismus an. Endlich wurden Altarwerke — wie der Fronaltar von S. Ulrich 1455 — und andere Kunstwerke, µamentlich Gobelins und Silberarbeiten aus Flandern nach Oberdeutschland einpreführt.

Abgesehen von der überlegenen malerischen Begabung hat die Konzentration des Kunstlebens der Niederlande um einen Mittelpunkt, den reichen burgundischen Herzogshof, bewirkt, daß sich hier die Kunst im Zusammenhang organisch entwickeln konnte. In Oberdeutschland dagegen hatte es in der ersten Hälfte des 15. Jhlis. au seßhaften Künstlern gefehlt; wir die



44. Caspar Isenmann von Colmar 1462-1465: Passionsszenen. Colmar. Museum

Steinmetzen und Glasmaler zogen auch die Tafelmaler, fahrenden Leuten gleich, auf der Suche nach Aufträgen umher. C. Witz ist dafür ein Beispiel. Jetzt treten eine Reihe weit zerstreuter Städte auf — Colmar, Straßburg im Elsaß, Ulm und Nördlingen, später Augsburg in Schwaben, Nürnberg, München, Salzburg, um einige wichtigere zu nennen — in denen sich eine parallele Entwicklung beobachten läßt: aber die Ansammlung der künstlerischen Kräfte auf einen Punkt, und die Vereinigung der Bestrebungen auf ein Ziel, die erst einen Stil gebären können, suchen wir umsonst.

Das Kunstleben Oberdeutschlands in der fraglichen Zeit ist ein Spiegelbild der politischen Zustände dieser deutschen Kernlande unter Friedrichs III. Regierung (1440–1493). Während in Frankreich, England und Spanien in der zweiten Hälfte des 15. Jhhs. die Grundlagen zu nationalen Monarchien entstehen, scheint Süddeutschland in eine große Zahl von Dynastien, geistlichen Herrschaften, Ständen, Herren und Reichsstädten auseinanderzustreben, die in jahrelangen Fehden — als gäbe es kein Oberhaupt des Reiches mehr — gegeneinander witten. Als Horte und Förderer der Kunst erlangen die erstarkenden Reichsstädte ausschlaggebende Bedeutung. Ein äußerst lebendiges Streben im Einzelnen und Individuellen, bei starkem Mangel durchgehender geistiger und politischer Strömungen, ist das Kennzeichen des öffentlichen Lebens Oberdeutschlands dieser Zeit. Im Schlußabsatz dieses Kapitels werden die analogen Züge in der Malerei erscheinen.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte als Hauptaufgabe die Ausschmückung der großen städtischen Münster- und Pfarrkirchen, deren Bau in dieser Zeit beendet wurde. Der Malerei fiel die Bemalung der großen, reich mit Schnitzwerk geschmückten Altarschreine zu. Mit der Holzbildhauerei werden wir sie, wie schon bei Multscher, fürderhin in innigster



45. Meister E S von 1466: Christuskind im Bade. Kupferstich. B. 85

Verbindung wirken sehen. Der Tafelmalerei ebenbürtig an Bedeutung ist die Glasmalerei der Spätgotik in Oberdeutschland. Eine große Tätigkeit entfaltete sich auch in den graphischen Künsten, in der Handschriftenillustration, die namentlich in den rheinschwäbischen Landschaften erblühte, im Kupferstich und namentlich im Holzschnitt, der im Verein mit dem Buchdruck in den oberdeutschen Städten. voran in Ulm, seit den 70er Jahren eine ungeahnte Verbreitung fand und auf das geistige Leben weiter Volkskreise Einwirkung gewinnen mußte. Endlich ist die Blüte der Bildwirkerei, die namentlich am Oberrhein zu suchen ist, nicht zu vergessen.

Ober- und Mittelrhein.

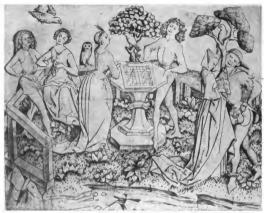
Eine natürliche Einfallpforte des niederländischen Einflusses scheint das an das burgundische Herzogtum grenz ende Elsaß gewesen zu sein. Fast gleichzeitig mit dem Bildhauer Nicolaus

Lerch von Leyden (1463), dessen beide in Gipsabgüssen im Straßburger Frauenhaus erhaltenen Büsten an der Spitze.der spätgotischen realistischen Porträtplastik Oberdeutschlands stehen, tritt in dem, 1462-65 für die Martinskirche in Colmar gemalten Altar des Caspar Isen mann der unmittelbare Einfluß des Roger van der Weyden hervor (Abb. 43, 44). Urkundlich sind der Aufenthalt eines Malers Hans von Mecheln im Elsaß von 1460-64 und Beziehungen dieses Meisters zu Isenmann in Colmar überliefert. Ganz ähnlich wie in denselben Jahren der Meister des Marienlebens am Niederrhein, so verteilt auch Isenmann auf seinen jetzt im Colmarer Museum befindlichen breitgezogenen Passionsszenen die Gestalten locker über die Fläche, die Gebundenheit der älteren Richtung auflösend. Die hageren schlanken Gestalten stehen vereinzelt in den nackten, von kahlen, spärlich bewaldeten Hügeln begrenzten Landschaften, die von Schlängelwegen durchzogen sind und sich in stillen Linien, selten von fernen Stadtansichten unterbrochen, gegen den Goldgrund abheben. Mit dem Marienlebenmeister verknüpft den Colmarer Meister auch die feierliche maßvolle Haltung der hl. Personen, die Beschränkung auf die wichtigsten Figuren der Handlung. In der Bewegung, namentlich der Schergen auf den Passionsbildern, ist er lebhafter wie der Niederrheinländer, insbesondere das tänzerartige Ausschreiten magerer, knappgewandeter Männergestalten ist bezeichnend; von größerem Liebreiz sind die aus dem Leben gegriffenen Frauengestalten mit rundlichen, von Flechten umwundenen Köpfen und pelzbesetzten Schnürleibchen, auch unter den Männerköpfen fällt eine Reihe breiter und knochiger Physiognomien durch ihren lebenswahren Charakter auf.

Oleichzeitig mit Isemmann tritt im Elsaß eine Olasmalerwerkstatt auf, deren Sitz wahrscheinlich in Straßburg war, die einen ganz ähnlichen naturalistischen Stil aufweist. Die Jahreszahl 1461 tragen die Olasgemälde im Chor der Kirche in Walburg bei Straßburg, deren dem Isenmann verwandte Passionsdarstellungen als früheste Beispiele farbige, mit großen Oranatapfelmustern verzierte Hintergründe zeigen. Feurige bunte Oläser und kraftvolle Schwarzlotmodellierung ist diesen Fenstergruppen eigentümlich; ebenso wie die kräftigbunten, stark modellierten Olfarben in der Tafelmalerei nun herrschend werden. Aus dieser Glasmalerwerkstatt geht der fruchtbarste sändeutsche Glasmaler Hans Wild hervor, dessen schönste Leistung in Straßburg selbst, die Olasgemälde von 1480 in der Magdalenenkirche vor einigen Jahren durch Feuer zugrunde gegangen sind. Keine Stadt hat überhaupt so viel wie Straßburg von den Erzeugnissen seiner älteren Kunst eingebüßt. Und dabei ist die Stadt, schon als Hauptort der deutschen Steinmetzenhütten, zweifellos das wichtigste Zentrum der Kunst im Südwesten Deutschlands gewesen; auch Dürer fand hier bei seiner Wanderung Anfang der neunziger Jahre einen Lehre,

Endlich gingen aus Klöstern Straßburgs und der Nachbarschaft eine Reihe durch anmutige Erzählung ausgezeichneter gewirkter Bildteppiche mit Heiligenlegenden und Minnepoesien hervor, deren noch eine Anzahl im Kloster Ödlienberg und in Straßburg und anderwärts erhalten sind. In diesen Bildteppichen und noch mehr in einzelnen Elsässer Glasgemälden der siebziger Jahre, z. B. einem solchen in St. Georg in Schlettstadt, in einigen Stifterfiguren im Culmymuseum und in Passionsszenen in der oberen Pfartkirche in Zabern kann man eine Berührung mit dem Meister ES von 1460 wahrnehmen.

Der Meister ES, dieser ungemein fruchtbare und anmutige Kupferstecher, nach dem Buchstaben auf einzelnen seiner Blätter genannt, war von etwa 1460-80 am Oberrhein, in dem südlichen Schwaben, vielleicht in Straßburg und Basel tätig. Isenmanns hagere, elegante, mit übereinandergestellten Beinen einhertänzelnde Modegestalten, die hübschen Frauen mit aufgeflochtenen Zöpfen, der scharfe Faltenstil finden sich auch in den Stichen des Meisters E.S. (Abb. 45, 46). Ein Zusammenhang besteht auch zwischen ihm und dem früher genannten Spielkartenmeister, der ebenfalls am Oberrhein um die Jahrhundertmitte gewirkt hatte. Ein Vergleich zwischen beiden Stechern macht aber die um 1450-60 eingetretene Stilumwälzung offenbar: hagere, in den Gelenken zierlich bewegte, spitzig einherschreitende Jünglingsgestalten in kurzen knappen Wämsern, sich anschmiegenden Hosen und spitzen Schnabelschuhen, die Frauen mit engen Armeln, hohen zugespitzten, die kleinen Brüste zeigenden Leibchen und faltenreichen, vorn aufgerafften Röcken treten an die Stelle der untersetzten, viel schlichteren Figuren des Spielkartenmeisters. Eckig, in kleinen Brüchen geknickte Falten an Stelle der noch fließenden Gewandlinien. Die mit kleinen Strichen und Häkchen modellierende Kupferstichtechnik geht über den Spielkartenmeister in der Tonwirkung hinaus. Neben das religiöse Stoffgebiet (Bd. I. Abb. 115) stellen sich ebenbürtig die weltlichen Gegenstände. Namentlich sind es Minneszenen, Bilder aus dem Leben der ritterlichen und patrizischen Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen beim Minnespiel, Wappenhalter, Kartenspiele, Tiere, Vögel usw. Hier kommt das rege Naturgefühl der Zeit, ihr Sinn für das einzelne, die erwachte Freude am Alltäglichen, an der eigenen Erscheinung in köstlicher Weise zu Worte. Eine Anzahl von Goldschmiedeentwürfen des Meisters ES - darunter eine große Monstranz im Berliner Kupferstichkabinett -, deutet auf die enge Beziehung der oberrheinischen Kupferstiche zu den Goldschmieden hin. Die Erfindung des Kupferstichs ist wahrscheinlich in oberrheinischen Goldschmiedwerkstätten erfolgt, zunächst wurden hier Abdrücke von Metallgravierungen ohne



46. Meister ES von 1466: Minneszene, Kupferstich

Absicht der Vervielfältigung hergestellt. Eine bestimmte Gruppe zylinderförmiger, nach oben erweiterter Deckelbecher auf drei Füßen mit Gravierung und Schmelzmalerei scheint mit der Werkstatt des Meisters ES zusammenzuhängen. Einige befanden sich im Besitz Kaiser Friedrichs III., der, ein Prototyp seiner Zeit, eine kindliche Liebhaberei für Prunkgefäße, Kleinodien und Edelsteine hatte. Die Verbindung der zeichnenden Künste mit der Goldschmiedeund Gravierkunst hat zur Ausbildung des zierlichen scharfen und kniffeligen spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei beigetragen.

Auch auf die Kunstfäligkeit in der Nordschweiz hat die Kunst des Meisters ES eingewirkt; ist doch sein Haupsticht, die Madona von Einsieden von 1406 in spätgulischem maßwerkerzeiretem Chorgebiuse, ein Wällfahrtsblatt dieses Schweizer Klosters gewesen. Eine Reihe von Baseler Bildwirkereien der siebziger bis achtziger Jahre mit Fabeltieren, Junglingen und Mädchen und Minneszenen usw. steht seinem Stil so nahe, daß bei den besten Stilcken (wie dem langen Laken im Besitz von Iherro Eagel Oroß in Thonon in der französischen Schweiz, Abb. 47) an Vorzeichnungen des Künstlers zu denken ist. Die Hintergründe werden hier häufig von Blumenstäketen gebildet, die bereits in der Madona von Solothurn (Abb. Bd. 2) auftreten. In diesen Iarbenbunten Wöllwirkereien waltet eine köstliche Jugend- und Frühlingslust, ein frobes Naturgefülh; nicht nur in der Zeichnung der schlanken, kanpp geleideten Jungen und Mädchen mit blumen-bekränztem Lockenhaar, auch in der Stilsierung von Pilanzen und Gefer ist ein so energisches leines Gefühl für das Dekorative lebendig, daß man behaupten kann: darin offenbart sich der Geist der Stüddeutschen Spätgolik viel freier und stärker als in den mühannen kirchlichen Tatelbildern. Auch die Nordaschweizer Classanterie des telzten Drittets des 15. Jihbs. die in Basel und Zürich ihrer Haupstitze Hatte, entwickelt



47. BaselerWirkteppichum 1 470: Minneszene, Schloß Thonon, Besitzer Herr Engel Groß

sich im Anschluß an den Stil des Meisters ES. Neben vereinzelten Irüheren Vierpaßscheibchen mit wilden Männern und Tieren sind als Erzeugnisse von hohem küntlerischem Wert eine Anzahl meist rechteckiger "Standesscheiben" zu nennem mit den Wappen der verschiedenen "Orte", gehalten von sehnigen Landskmethen, geharnischten Rittern, Knappen und Edeldamen oder wilden Männern. Das Züricher Landesmuseum besitzt die schönste Sammlung dieser Art. Die Umrahmung mit Strebepfeilern und gotischen Flachbögen wie die damaszierten farbigen Hintergründe beleuchten die enge Verbindung, in der die später zu so großer Selbständigkeit gelangte "Schweizer Wappenscheibe" damals, um 1500, noch mit der kirchlichen Monumentalgkamalerei stand.

In der Handschriftenillustration, die ja auf die Kupferstichkunst von Einfluß war, stehen wiederum die oberrheinisch-schwäbischen Landschaften an erster Stelle, und auch auf diesem Gebiete beobachten wir um 1450 bis 1460 den Umschwung zum naturalistischen spätgotischen Stil unter der Führung des Meisters E.S. Die Federzeichnung mit leichter



48. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1460: Aus Richenthals Konzilschronik, Konstanz



49. Werkstatt des Meisters ES: Talhoffers Fechtbuch 1467. Gotha

Aquarellierung steht wieder im Vordergrunde. Zwei Handschriften aus diesem Jahrzehnt sind hier namentlich anzuführen, da sie im Thema Wiederholungen älterer, obengenannter Darstellungen sind: die späteren Illustrationen der Konstanzer Konzilschronik im Rosgartenmuseum in Konstanz (Abb. 48) von etwas flüchtiger Arbeit, und die künstlerisch höher stehende, 1407 für den Herzog Eberhard von Urach gefertigte kusgabe des Talhofferschen Fechtbuches in Gotha (Abb. 49). Die energische Zeichnung der schlanken, stark bewegten Fechterpaare, die feine Schräffierung bekunden eine unleugbare Verwandtschaft mit den Stichen des Meisters ES. Von diesem sind auch einige Federzeichnungen erhalten.

Mit dem Stil der Federzeichnung hängt aber ferner der Holzschnitt zusammen, der jetzt zwischen 1460 und 1470 in das gedruckte Buch seinen Einzug hält und mit diesem zugleich die geschriebenen und gemalten Handschriften allmählich in den Hintergrund drängt.

Zuerst wurden die gedruckten Bücher nachträglich mit Initialen und Bildern bemalt; der Drucker sparte im Satzspiegel die Stellen für den Miniator aus; ein schönes Beispiel dieser Arbeit ist der 1465 von Peter Scheffer in Msinz gedruckte Justinian in der Aschaffenburger Schloßbibliothek. Die erste Anwendung der Holzstöcke in Gemeinschaft mit den beweglichen Lettern soll der Drucker Pfister in Bamberg gemacht haben; die von ihm gedruckten, mit künstlerisch geringwertigen Holzschnitten versehenen Bücher "Boners Edelstein" 1461, die bekannte Fabelsammlung, und die vier Historien von Joseph, Daniel, Esther und Judith 1462 gelten als die frühsten Proben. Die erste Blütezeit des Buchholzschnittes beginnt um 1470; Ulm und Augsburg, die Vororte der schwäbischen Kunst, sind die bedeutendsten Mittelpunkte in dieser Zeit. Die Drucker Günther Zainer (1471-78), Joh. Zainer, Joh. Bämler (seit 1478), Hans Schönsperger (seit 1481), Erhardt Radtoldt (seit 1486) haben eine große Anzahl illustrierter Bücher herausgegeben. Die Bibel, religiös-philosophische Schriften, das Speculum humanae salvationis, die Geschichte Trojas, Boccaccio über die berühmten Weiber, besonders Fabeln (Asop usw.) werden mit Holzschnitten erläutert. Eine kindliche Fabulierund Erzählerlust ergeht sich darin; künstlerisch sind diese Holzschnitte meist primitiv; nur starke Umriße sind gegeben, ohne Schraffuren; der Haupteffekt beruht in dem dekorativen Zusammenwirken der Zeichnung mit dem kraftvoll schwarzen Satzspiegel (Abb. 50). Die Entwürfe zu diesen Holzschnitten wurden von den Brief- und Buchmalern geliefert; aber durch die fabrikmäßig hergestellten Holzschnitte ist der Stil der Zeichnung so sehr vergröbert, daß man umsonst nach individuellen Zügen sucht. Im allgemeinen herrscht eine dem Meister ES verwandte Stilrichtung; in einer Anzahl von Ulmer Drucken Johann Zainers um 1472 hat man Vorzeichnungen des jugendlichen Hausbuchmeisters festzustellen gegtaubt.

Der bedeutendste Meister der oberrheinisch-elsåssi-

schen Schule, Martin Schongauer in Kolmar, ist nicht nur für die Stilentwicklung am Oberrhein, sondern in ganz Oberdeutschland von entscheidendem Einfluß gewesen. Seine Kupferstiche sind in Maler-, Bildhauerund Goldschmiedewerkstätten reich als Vorlagen verwendet worden. Neben Dürer ist er der einzige altdeut-

Der bedeutend- (Die x. fabel Vo einer bulerin und einem iungling



50. Schwäbischer Meister: Holzschnitt aus Asops Fabeln. Ulm, Joh. Zainer 1475

sche Künstler, dessen Namen damals schon über die Alpen nach Italien gedrungen ist. Ausgehend von der Kunst Isenmanns und nicht ohne Berührung mit dem Meister E S hat er als erster das noch Starre, Steife und Gebundene dieser Generation ins Bewegte, Geschwungene, ja, wenigstens relativ, ins Malerische umgebildet und damit erst das Formgefühl der deutschen Spätgolik Vollig entfessel.

Geboren um 1445 in Augsburg als Sohn des Goldschmiedes Kaspar Schongauer, siedelte er mit seinem Vater frühzeitig nach Kolmar über. Dem Meister E.S. und später Albrecht Dürer ähnlich hat auch Martin ohne Zweifel den ersten Kunstunterricht in der väterlichen Goldschmiedewerkstatt erhalten. In der Malerei war sein erster Lehrer wahrscheinlich Kaspar Isenmann in Kolmar, durch den er alsbald auf Roger van der Weyden gewiesen wurde. In dessen Werkstatt - Roger selbst starb bereits 1466 - hat Schongauer die stärksten Eindrücke empfangen; schon der Lütticher Maler Lambert Lombard berichtet in einem Briefe um die M. des 16. Ihhs., Schongauer sei des großen Roger von Brügge Schüler gewesen. Lombard fügt hinzu, er stehe diesem im Kolorit aber nach. Schongauer hat in der Tat die Malweise Rogers ins Zeichnerische und dessen Formensprache ins Hagere und Scharfe umgestaltet. Seine erhaltenen Tafelbilder sind von größter Seltenheit. An der Spitze steht die einzig gesicherte große Tafel der Madonna im Rosenhag in der Martinskirche in Kolmar mit dem Datum 1473, also seiner Frühzeit angehörig (Abb. 51). In dem langgezogenen Gesicht mit schwermütig müde blickenden Augen und schmaler Nase, in den mageren bewegten Händen hält er an Rogers Typenbildung fest; die stark geschwungenen Falten aber offenbaren den Vertreter einer neuen Generation. Die dunklere und schwerere Modellierung der rötlichbraunen Fleischtöne und des leuchtend roten Mantels entfernt sich gleichfalls von der zarten kühlen Tönung Rogers. Die Madonna im himmlischen Garten, auf der Rasenbank mit der Rosenhecke dahinter, ist übrigens ein altes Motiv der rheinischen Malerei, und



51. Martin Schongauer: Maria im Rosenhag 1473. Kolmar, St. Martin



53. Martin Schongauer um 1490: Die große Kreuztragung. Kupferstich. Rechte Hälfte



Martin Schongauer: Zwei Krieger. Kupferstich

mochte sich am Oberrhein — wo Straßburg der Mittelpunkt der Mystik gewesen war — besonderer Beliebtheit erfreuen. Die goldschmiedeartige Feinheit in der Zeichnung der Rosenranken und der Vögel und der Kräuter und Gräser verkündet eine gesteigerte Versenkung in das Einzelne der Natur.

Unter den weiteren, dem Schongauer zugeschriebenen Tafelbildern sind voranzustellen zwei schmale Flügel eines Altars aus der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, ietzt im Kolmarer Museum, der hl. Antonius mit dem Stifter, Maria mit dem Kinde und rückseits die Verkündigung. Aus der Dominikanerkirche in Kolmar stammt die Folge von Passionsszenen im Kolmarer Museum, die aber im wesentlichen Gesellenarbeit ist; nur die Ab. nahme vom Kreuz und die Kreuzigung zeugen nach Waagen, dem Altmeister der Forschung auf dem Gebiete der oberdeutschen Malerei, für eigenhändige Mitarbeit. Ikonographisch bemerkenswert ist die lagd nach dem Einhorn mit den symbolischen Hunden; es springt in den Schoß der im umschlossenen * Garten sitzenden, von alttestamentarischen Vorzeichen der unbelleckten Empfängnis umgebenen Maria: dieser Gegenstand der Mystik findet sich öfter am Oberrhein, so auf Bildteppichen der Zeit. Unter den Bildern kleineren Formates haben bestimmten Anspruch auf Elgenhändigkeit die hl. Familien in den Galerien von Wien und München und das Flügelaltägchen mit der Anbetung der Hirten (Bd. I. Abb. 118) und Passionsszenen auf den Flügeln im Berliner Kalser-Friedrich-Museum. Die kräftigen glänzenden Farben,

namentlich das bräunliche Rot der Fleischlöne bei den Männern und das leuchtende Rot der Madonna im Rosenhag, desgleichen die starke Betonung der Umrisse kehren durchgängig wieder. Keines Meisters Kupferstliche vor Dürer sind so häufig von oberdeutschen Malern und Holzschnitzern kopiert worden, wie die Schongauers, und lange Zeit sind ihm von der Lokalforschung derartige, oft handwerksmäßige Arbeiten selbst zugeschrieben worden; ein bekanntes Beispiel ist das sogenante Schongauerläftschen im Umer Münster.

Schongauers Stärke liegt in seiner Zeichnung. Sie entfaltet ihre ganze Fülle und ihren Reichtum erst im Kupferstich. Hier müssen wir auf eine Würdigung seines 115 Blätter umfassenden Kupferstichwerks verzichten und uns mit wenigen Andeutungen begnügen, um die Bedeutung seiner Stiche in dem Zusammenhang der Stilentwicklung der oberdeutschen Spätgotik zu beleuchten. Von der zaghaft zeichnenden, durch zarte Strichelung modellierenden Arbeitsweise des Meisters ES gelangt er zu einem kraftvoll scharfen zügigen Strich, der besonders das Knorrig-Kernige in den Naturbildungen hervorhebt; in der Modellierung kommt er zu einer Abstufung der Tone: mit leichten Häkchen, mit Strichlagen mittlerer Helligkeit und mit tiefsten, fast schwarz wirkenden Kreuzschraffuren vermag er als erster Licht- und Schattenwirkungen nicht nur in vollster Kraft, sondern auch Reflexlichter, das Spiel des Lichtes auf den Muskeln, auf Stoffen und Pelz und auf Metallgegenständen wiederzugeben; das "Metallische" des Kupferstichs findet sich zuerst bei ihm; im Kupferstich ist er der unmittelbare Vorläufer Dürers. Nicht gering ist seine Erfindungsgabe, namentlich in den Passionsszenen, und sie haben daher auch eine ungemein häufige Wiederholung gefunden. Der ausgeprägte Sinn für das Charakteristische spricht sich besonders in den markigen knorrigen Henker- und Soldatengestalten aus; die große Kreuztragung (Abb. 53) enthält eine Fülle solcher Figuren; die Komposition des breit entwickelten Zuges ist nicht ohne Schwung; die Gabe der dramatischen Erzählung, die Schongauer hier entfaltet, läßt alles, was seine Lehrer Isenmann und Roger bieten, hinter sich. In dem lebhaften Spiel der Helligkeiten und tiefen Schwärzen ist gerade dieses Blatt ein Markstein der malerischen Unruhe. die gegen das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs, die oberdeutsche Kunst durchdringt. Bei alledem ist aber Schongauer in der Ausbildung der Linie nicht zurückgeblieben. In der Linie sucht er den gedrängtesten Ausdruck zu geben. Knochen, Muskeln, Falten, Haare, selbst die dürren Bäume und die Gräser und Kräuter nehmen an dem bewegten Linienspiel teil. Die Figuren werden übertrieben hager, die Falten übertrieben knittrig gezeichnet. Er geht darin bis zum Virtuosenhaften, ja Manierierten. In den Marienbildern fällt dieser Gegensatz zwischen den zierlich gebildeten Köpfen und Händen und dem überreichen Faltenschwulst am stärksten auf (Bd. I. Abb. 74, 76). Seine innige Naturversenkung kommt in den kleinen Genreblättern, den beiden Kriegern, den prügelnden Goldschmiedeknaben, der zum Markt ziehenden Familie, namentlich in den Blumenornamenten - wie dem Blatt mit den Hopfenranken - zum Vorschein (Abb. 52). Die Entwürfe für Goldschmiedearbeiten (z. B. eine Patene und ein Weihrauchfaß) lassen die



54. Martin Schongauer: Wappenhalterin. Kupferstich

nahe Verbindung des Künstlers mit diesem Handwerk noch in späterer Zeit erkennen. Seine Brüder waren Goldschmiede. Durch den Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint Schongauers Stil nach Schwaben Verbreitung gefunden zu haben. Die Arbeiten Stockers in Ulm ebenso wie Wolgemuts Werke aus den achtziger Jahren und später zeigen seinen Einfluß. Auch Burgkmair hat, nach dem Bildnis Schongauers von seiner Hand in der Münchener Pinakothek zu urteilen, die Werkstatt des Meisters in jungen Jahren besucht Im Jahre 1489 siedelte Schongauer nach Breisach über, wo er 1491 starb. Dürer, der hauptsächlich, um seine Kunst zu studieren, nach dem Oberrhein kam, fand ihn nicht mehr unter den Lebenden. Von seiner Hand und Schule haben sich auch eine Reihe Federzeichnungen erhalten, die in der kraftvollen Kreuzschraftierung den Kupferstichen nahesstehen.

Dem Schongauer in seiner graphischen Tätigkeit gleichkommend an Fruchbarkeit und künstlerischer Bedeutung ist sein in Schwaben und am Mittelrhein tätiger Zeitgenosse, der Meister des Hausbuchs. Die originelle Persönlichkeit dieses nach dem mittelalterlichen Hausbuch im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg-Waldsee auf dem Schloß Wolfegg in Südschwaben genannten anonymen Meisters ist erst in dem letzten Jahrzehnt nach ihrem vollen Umfang erkannt worden.

Der Hausbuchmeister ist in seinen jungen Jahren als Kupferstecher und vorwiegend als Zeichner für die Buchliustration, für das geschrieben sowohl wie für das gedruckte Buch, den Hotzschnitt tätig gewesen. Später erst scheint er sich der Malteri zugewendet zu haben. Wahrscheinlich haben wir ihn unter der Cattung der Briefmater zu suchen, wie sei in Augsburg und Ulm die Offizinen von Zainer u. a. mit Vorzeichnungen für Hotzschnitte versorgten. Aus der südschwäbischen Kunst geht er jedenfalls hervor. Mit der Konstanzer Konzilschnonik (S. 530) und dem Talhofferschen Fechlüben für den Herzog von Wurttemberg und Urzach (S. 530) geht seine Zeichenweise zusammen. Gerade in Ulmer Drucken aus der Zainerschen Offizin, auch in Urzach Ißlist sich im Beginna der sebziger Jahre sein Sill oder doch wenigstens die Einswirkung seines Silis verspitera. Daß er die Blätter des Meisters ES von 1466 gekannt, ist kein Wunder. Selbst zu dem Bahnbrecher des niederländischen Realismus in Schwaben, zu Hertiin, speziell zum Bopfinger Allar von 1472, finden wir Berührungen. Endlich sind die nach seinen Rissen ausgeführten Glasgemälde seiner früheren Zeit, eine Reihe selwabischer. aus seizell und Württenberer und ein Württenberer und verstweisten der Verlach weisende Waonenscheiben, wie die Albrirabeher Rund



55. Der Meister des Hausbuchs: Badeszene aus dem Hausbuch im Schloß Woltegg

scheiben um 1482 im Stuttgarter Altertumsmuseum, offenbar Frzeugnisse der damals in Ulm tätigen Glasmalerwerkstatt des Hans Wild. Also vielerlei spricht für seine Herkunft aus diesem Kunstkreis, zuletzt auch noch der Aufbewahrungsort des Hausbuchs, seines Hauptwerks. Diese Handschrift - zwischen 1476 und 1482 entstanden - enthält eine Zusammenstellung von Rezepten und Nachrichten aller Art und ist mit einer Reihe ganzseitiger Zeichnungen verseben. die nur in lockerem, oder gar keinem Zusammenhang zu dem Text stehen (Abb. 55, 56). Die Darstellungen von Pulvermühlen, Geschützen und Kriegsgerät lassen vermuten, daß es sich um ein Sammelbuch eines Geschützmeisters handelt, in der Art wie sie häufiger begegnen. Die übrigen Zeichnungen stellen dar die sieben Planeten mit Szenen aus dem Volksleben, auch diese auf eine ältere Gattung zurückführend, um nur die oben berührte Handschrift in Kassel zu nennen, und eine Reihe von Minneszenen, namentlich aber Kriegs- und Lagerszenen. Die Darstellung des Feldlagers Kaiser Friedrichs III. auf seinem viel besungenen Zuge gegen Karl den Kühnen von Burgund zum Entsatz von Neuß setzt die Entstehung nach 1476 fest.

Die Zeichnungen des Hausbuches in brauner Tinte, mit Wasserfarben teilweise leicht angetuscht, geben ein köstlich getreues Bild des oberdeutschen Lebens dieser Zeit. Es herrscht

darin eine jugendliche Frische und eine kindlich frohe Freude am Dasein, ein von leichtem Humor durchsetzler unbefangener Geist der Erzählung, wie er sich lebhaft von dem ängstlich Gebundenen der kirchlichen Tafelmalerei unterscheidet. Derselbe Ton, der aus den deutschen Fabelbüchern des 15. Jhhs. spricht. Auch in den Federzeichnungen des Meisters — in der Mehrzahl jugendliche Liebespaare und dergleichen in den Kabinetten von Berlin usw. — waltet ein heiteres knabenhaftes Temperament (Abb. 57); bier scheint sich der Frohsinn der Jugend der mächtig aufblühenden Reichsstädte zu offenbaren, die in dem jungen Maximilian — der dem Anschein nach zum Hausbuchmeister in Beziehungen stand — ihre Hoffnungs ahl. Die ersten Zeichungen und Siche Dürers — namentlich die Reiter und Soldaten — sind aus dieser Sphäre hervorgegangen. Die Stiche des Hausbuchmeisters, die fast vollzählig nur im Amsterdamer Kabinett erhalten sind, im ganzen umfaßt das Werk etwa 90 Blatt, können wir hier wieder nur im Vorbeighehn betrachten (Abb. 58, 95). Neben den höchst

originell empfundenen religiösen Blättern - voran Madonnen, Engel, Anbetung der Könige usw. - stehen Fabeln - die Legende von den drei Toten und Lebendigen, Tod und Jüngling, Aristoteles und Phyllis - und vorzugsweise wie beim Meister ES profane Gegenstände, meist aus dem Minne- und Volksleben: Liebespaare beim Mahle hingelagert oder in den Wald reitend, wilde Männer turnierend, Wappenhalter oft humoristischer Färbung und Genredarstellungen. Die Platten sind zart mit Nadel und Stichel in Kupfer geritzt worden und ergaben nur wenige Abdrücke, daher die Seltenheit der Blätter. Der Strich der Kupferstiche ist lockerer und malerischer als der der Zeichnungen des Hausbuchs, so daß die meisten Blätter erst der späteren Zeit anzugehören scheinen. Unter den Zeichnungen des Hausbuchmeisters befinden sich auch ein halbes Dutzend Vorzeichnungen, Risse für kleine Glasgemälde, und an der Hand derselben haben sich nun außer den genannten Rundscheiben von Alpirsbach eine ganze Anzahl ausgeführter Rund- und Vierpaßscheiben mit Wappen oder



 Der Meister des Hausbuchs um 1480: Turnier, Zeichnung aus dem Hausbuch im Schloß Wolfegg

Minneszenen, Knappen und Rittern, auf seine Entwürfe zurückführen lassen. Die Mehrzahl der späteren, durch die feinen, aus dem Schwarzlot radierten Lichter ausgezeichneten Scheiben weisen bereits auf die mittelrheinische Gegend in das letzte Jahrzehnt des 15. Jhhs. (Abb. 96).

Viele Gründe sprechen dafür, daß unser schwäbischer Meister im Verlauf der achtziger Jahre nach dem Mittelrhein, wahrscheinlich nach Mainz übergesiedelt ist. Im Jahre 1480 bereits liefert er eine Zeichnung für den Kanzler von Dalberg in das Matrikelbuch der Universität Heidelberg; um 1482 bis 83 schaft er die Zeichnungen zu den Holzschnitten im Spiegel menschlicher Behaltnis, der bei Drach in Speier erschien. Aus dem Gebiet des Mittelrheins und des Maingaus stammen aber namentlich fast alle Tafelgemälde, die auf den Meister zurückgeführt worden sind. Diese Seite seiner Tätigkeit, auf dem Gebiete der



57. Der Meister des Hausbuchs: Liebespaar. Zeichnung. Leipzig, Museum

Olmalerei, ist erst in dem letzten Jahrzehnt bemerkt worden, sie ist das schwierigste Problem in der .. Hausbuchmeisterfrage" auch heute noch. Besonders deshalb, weil sich Bilder aus seiner Frühzeit mit Sicherheit nicht nachweisen lassen und die Bilder nach den achtziger Jahren einen ausgereiften Meister vorführen. dessen Anfänge sich nicht mehr erkennen lassen. Auch in seinen Tafelbildern steht der Meister eigentlich für sich in der südwestdeutschen Kunstentwicklung. Man hat Berührung mit Schongauer, auch Einwirkungen vom Niederrhein her beobachten wollen: der Ausgangspunkt ist aber sicher die schwäbische Tafelmalerei, namentlich Herlin, dessen Altäre in Bopfingen und Nördlingen zwischen 1472 und 1478 Anhaltspunkte bieten. In seinen Typen, den breiten, von lockigem oder struppigem Haar umrahmten Köpfen, ist der Hausbuchmeister jedoch ganz originell.

Die besten Schöpfungen seiner Werkstatt sind der Kalvarienberg aus Speyer (Abb. 60), nebst den Flügeln mit zwei lebhaften Passionsszenen in das Freibur-

ger Museum gelangt, ausgezeichnet durch die Fülle aus dem Leben gegriffener Figuren, die Passionsgruppe mit kniendem Stifter in der Galerie in Darmstadt (Abb. 59), die Beweinung Christi in Dresden, das Liebespaar in dem Herzoglichen Museum in Gotha um 1500 (Taf. XXXIVa) und einige Tafein aus dem Marienleben z. B. die Anbehung der Könige in der Gemäldegalerie in Mainz, eine erst 1505 in seiner Werkstatt entstandene Folge. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum hat im vorigen Jahre einen Tanz der Herodias erworben. Groß ist die Zahl von Tafelbildern seiner Schule in Frankfurt, in Rheimbessen, im Mängau und in der Plalz (z. B. in Studernheim, Gelhausen, S. Goar, Speier).

In den Tafelbildern des Hausbuchmeisters überwiegt das zeichnerische Element wie bei Schongauer, ja noch mehr als dort, das eigentlich Malerische. Seine Farben sind zwar kraftvoll, aber mehr kühl, selbst bunt, die Zusammenstellung von Rot und Grün ist häufig, die Umrisse sind oft durch schwarze Linien betont, die Modellierung ist hart, ohne zariers impasto; von Hause aus und seiner Anlage anch Zeichner; ist er offenbar erst in späteren Jahren auf die Malerei geführt worden. Eine gewisse lockere Malweise zeigt das Fehlen einer festen Schulung in diesem Fach; die gestrichelten Harre bekunden deutlich, daß er die Erscheinung eher in Linien zerlegt, als sie bildmäßig-slofflich aufläßt. Außerst fortgeschritten ist die Raumwirkung, z. B. in der Landschaft der Dresdner Beweimung und der Mainzer Auferstebung, wo auch die grönen Waldmassen das feine Auge drs Künstlers für die Landschaft bebunden. In der Kaiphasszene in Freiburg und der Verkfündigung des Mainzer Marienlebsnis sit wiederum die Durchbildung der Innentfume beachtenswert; die spätgolisches Möbel der ersteren Szene lassen an schwäbische Innentfume, wie sie auf dem Blaubeuert Hochalter erscheinen, desken



Min. Nav. Sim. Miguebisching, 'Oas Liebengean



Von allen bedeutenden oberdeutschen Zeitgenossen steht der Hausbuchmeister dem niederländischen Naturalismus am unabhängigsten gegenüber.

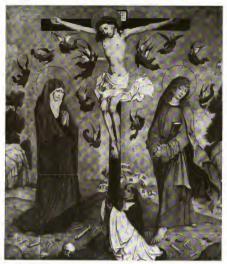
Auf seine Entwürfe haben wir endlich einen der schönsten deutschen Bildelpeiner, das lange Laken mit seche Szenen der Oeschichte Susannas aus der Mainzer Oegend im Berliner Kunstgewerbemuseum zurückführen können. Auch in einigen kirchlichen Olasgemälden in Herrnsheim bei Worms, in Hanau usw. haben wir seine Vorzeichnungen erkannt!

Die Tätigkeit des Hausbuchmeisters erstreckt sich von etwa 1470 bis in das erste Jahrzehnt des 16. Ihhs. Wenngleich nun auch in seinen späteren Zeichnungen, Stichen und Bildern eine Neigung zu lockeren freien und malerischen Formen wahrzunehmen ist, so ist bei ihm doch keine eigentliche Entwicklung zu beobachten, d. h. keine fortschreitende Vertiefung und Erhebung zu freierer Anschauung, wie z. B. bei Haus Holbein d. A., der mit ihm einmal identifiziert worden ist. Der Hausbuchmeister hält his zuletzt an der mehr gebundenen, zusammensetzenden und steifen spätgotischen Manier fest. Er ist eine heitere liebens-



58. Der Meister des Hausbuchs: St. Georg, Kupferstich

würdige Natur, voll immer neuer Einfälle und Beobachtungen, ein Erzähler, wie nur Dürer und Holbein waren; in seinem graphischen Werk ein Künstler der Jugend, verführerisch und unterhaltsam. In dem heiteren Rheinigau mochte er fröhlich gedeihen. Eine Kämpternatur wie Dürer oder Holbein war er nicht, dagegen besaß er die beim Deutschen so seltene Eigenschaft, das Leben leicht zu nehmen, ihm die heiteren Seiten abzugewinnen und selbst das Ernste und Feierliche durch den Humor aufzullichten. Selbst Grazie und Anmut — doch in einer immer herben und krättigen Fassung — ist seinen Gestalten eigen. Jener aus dem Mittelalter her in den oberrheinischen Landschaften blühende Geist der Ritter- und Minnelieder, wie ihn die Manesse-Handschrift atmet, hier findet er sich ein letztes Mal, durch den volkstümlich individuellen Ton der 2. H. des 15. Jhh. bereichert. Sollte ein glücklicher Zufall noch den Namen des Meisters entdecken, so wird er gewiß die ihm zukommende Stelle im Herzen seines Volkes erhalten.



59. Der Meister des Hausbuchs: Christus am Kreuz. Darmstadt, Museum

Schwaben.

In Schwaben hatten wir bis an das Ende der sechziger Jahre bei den späteren Arbeiten Multschers, seiner Werkstatt und Schule die allmähliche Aufmahme des niederländischen Naturalismus wahrgenommen. An dem Sterzinger Altar von 1457 erschien das allschwäbischen ationale Grundelement schon stark mit Formen der Rogerschen Stillrichtung durchsetzt. Eine direkte Nachfolge hat Multscher, wie angedeutet, nicht gefunden. Die folgende Generation bedurfte auch hier einer erneuten Anregung aus den Niederlanden. Charakteristisch zeigt sich diese in dem sonst isoliert stehenden Meister der Ulrichslegende in der Augsburger Ulrichskirche, der die Vorgänge in gut vertieften Gebäulichkeiten spielen läßt mit habt romanischen, halb gotischen Phantasiegebäuden im Hintergrunde, die aus niederländischen Bildern entlehnt sind.

Am stärksten hat den Einfluß des Roger von der Weyden erfahren Friedrich Herlin, geboren wahrscheinlich in Rothenburg o. T., tätig von etwa 1459 bis an seinen Tod 1499 in Nördlingen, wo er Stadtmaler war.

Seine erste Arbeit ist ein 1459 datierter Altar aus der S. Emmeram- oder Gottesackerkirche in Nördlingen, von dem Teile mit der Anbetung der Könige, einer Szene aus dem Leben der hl. Ottilie und einer Maria der Verkündigung in der Stadtgalerie in Nördlingen sind, während eine thronende Maria mit dem Kinde im Münchener Nationalmuseum ist. Hier wird man in den damaszierten Goldgründen und dem ruhigen Faltenwurf und dem stillen Umriß der Madonna noch Anklänge an die Stilrichtung der älteren Schule, wie sie in dem nur zwei Jahre früheren Sterzinger Altar nachlebt, verspüren. Um 1460 muß Herlin in den Niederlanden gewesen sein und Ropers Werkstatt oder die eines seiner Schüler aufgesucht haben. Sein nächstes Werk, der im Jahre 1466 - also im Todesjahre des großen Niederländers - entstandene Hochaltar der Jakobskirche in Nördlingen zeigt die Kompositionen, die hageren Gesichtstypen, die schwerbrüchigen granatgemusterten Sammet- und Seidenstoffe des Roger verarbeitet. Im Mittelschrein sind die geschnitzten Passionsgruppe und zwei Heilige auf jeder Seite unter Baldachinen angebracht; auf den



60. Der Meister des Hausbuchs: Kalvarienberg, linke Hälfte. Freiburg i. Br., Museum

Flügeln sind je vier Szenen aus dem Leben Christi gemalt: links Verkündigung, Heimauchung, Oeburt und Beschneidung, rechts die Anbetung der hl. der Könige, die Darstellung im Tempel und, zwei Felder füllend, der Tod Marik, rückseitig das Jüngste Gericht, Abendmahl und Füßwaschung. Als Frühwerk ist dieser Altar kenntlich durch die noch gebundenen schwerfälligen Kompositionen, die flächenhaft dekorativ vor dem damaszierten Goldgrund ohne viel Beiwerk und mit geringer Raumandeutung aufgereiht sind. Die geschnitzten Figuren des Mittelschreines gehen noch enger mit der altschwäbischen Tradition zusammen; ihre rundlichen untersetzen Formen und weichen Gewandfalten knüpfen deutlich an den Stil der Mültschreinen Plastik (vgl. z. B. die Madoma in Landsberg am Lech) an. Das zögernde Verhalten der Plastik gegenüber den eindringenden Naturalismus ist überhaupt bezeichnend. Im Schlußbabatz dieses Abschnittes wird in Kürze die für die 2. H. des 15. Jahs. in Schwaben stellg wiederfehrende Verbindung des geschnitzten Altarschreins mit den gemalten Flügeln zusammenfassend betrachtet werden. Herlins Robenburger Altar ist, sieht man von dem zerstreuten Sterzinger Altar ab, einer der frühesten schönsten und vollständigsten Vertreter dieser Gatung der Flügelaltäre. Kleinerer Arbeiten Herlins aus der früheren Zeit sind u. a. eine Maria mit dem Kinde und die hl. Barbara nebst Stifterfamilie von 1407 in der Blutkapelle der S. Jakobskirche in Rothenburg und zwei Tafeln mit der Gefangemahme und Dornenkrönung in der Stuttgarter Gemäldegarie.

Erst in dem Altar der Blasiuskirche in Boplingen von 1472 tritt uns Herlin als ein reifer Künstler enligegen (Abb. 61, 62). Hier erst finden sich trotz beibehaltener Kompositionen Rogers—wie der Geburt Christi mit dem Kerze haltenden Joseph — die Grundzüge des oberdeutschen spätgolischen Naturalismus selbständig ausgeprägt. Wieder bildet die Mitte ein Schrein mit Schnitzerei, die Statuen der Himmelskönigs



61. Friedrich Herlin: Anbetung der Könige. Vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

von Engeln gekrönt mit den hl. Blasius und Christophorus unter fünf- und dreiseitigen Baldachinen; in diesen Schnitzereien haben wir eines der frühesten Beispiele des Naturalismus in der schwäbischen Altarplastik (vgl. Abb. 86 auf S. 572). Die Flügel enthalten in großen Bildern links die Geburt, rechts die Anbetung der Könige, auf den Rückseiten Gefangennahme und Martyrium des hl. Bischofs Blasius, und in der Predella Passionsszenen. Nun sind die tiefen Landschaftshintergründe mit Straßenblicken wie bei Roger aufgenommen. In den gestreckten hageren knochigen Gestalten der hl. drei Könige spricht sich das energische herbe Formgefühl des oberdeutschen Spätgotikers aus. Namentlich die Bilder aus der Geschichte des hl. Blasius, wo der Meister nicht durch die strenge Tradition herkömmlicher Schemen gebunden blieb, geben uns durchaus Eigenes. Die Erzählung ist naiv und lebendig. Die hageren sehnigen, in knappe kurze lacken und enge Hosen gewandeten Knechte und Henker mit weit aber eckig ausholenden langen Gliedern. sowie die anmutigen Frauen mit verschnürten Miedern und Hauben gehören zu dem Geschlecht, das bereits beim Meister ES und namentlich beim jugendlichen Hausbuchmeister erschienen ist. Aus der Umgebung entnommen sind auch die Hintergründe in der Blasiuslegende, schwäbische Stadtansichten mit breiten Fachwerkhäusern, um offene, mit Brunnen besetzte Marktplätze gruppiert. Fin weiteres Hauptwerk des Herlin ist der ehemalige Hochaltar der St. Georgskirche in

Nördlingen, jetzt in der Städtischen Galerie, um 1478 entstanden, im geschnitzten Mittelschrein ehemals die Passionsgruppe von dem Nürnberger Simon Leinberger, auf den Flügeln innen zwölf Szenen aus der Jugendgeschichte Christi (Bd. I, Abb. 77), auf der Rückseite das Jüngste Gericht und vier Passionsszenen und auf den Außenflügeln drei Szenen aus dem Leben des Kirchenpatrons S. Georg, Christi Salbung, Christus als Gärtner, Heilige und Stifter und Stifterinnen. In der Schaustellung Christi durch Pilatus mit kniendem Stifter (Abb. 93 auf S. 579) in der Städtischen Galerie in Nördlingen sind die das "Crucifigel" schreienden Juden wieder wahre Prachtgestalten der oberdeutschen Spätgotik; die herben knochigen Gesichter, die nervigen schlanken Gestalten in den spitzig knappen Modetrachten der Zeit erfüllt das gleiche Stilgefühl für das Eckig-Scharfe und Sehnlge wie die spätgotische Maßwerkgalerie der Brüstung. Der Sinn für das Einzelne und Individuelle findet auch in den lebenswahren, wenngleich noch angstlich verschüchtert knienden Stiftergestalten Herlins, so der Familie Enzinger, gottesfürchtig dasitzend in den schlicht wiedergegebenen Kirchenbänken, seinen Niederschlag (Abb. 91 auf S. 577). So ist Herlins letztes Werk, der Altar seiner eigenen Familie mit der thronenden Maria in der Mitte, der Geburt Christi und dem zwölfjährigen Christus im Tempel auf den Fiügeln von 1488 in der Nördlinger Galerie durch die trefflichen Bildnisse ausgezeichnet (Abb. 63). Auf dem breiten Mittelbilde thront die Gottesmutter in einer romanischen Halle - wieder ein Thema niederländischer Votivbilder - hinter ihr ist ein Vorgang aufgehängt; zur Linken kniet, von dem hl. Lucas empfohlen, der alte Herlin selbst mit seinen Söhnen und zur Rechten mit der hl. Margarete als Fürbitterin die Mutter mit den vier Töchtern. Auch bei diesen Kindern wird man an die Knaben und Mädchen des Hausbuchmeisters und an Albrecht Dürers Jugendbildnis von 1484 erinnert. Die Bildniskunst nahm in

den siebziger bis achtziger lahren eine selbständige Entwicklung in Schwaben und Franken, losgelöst von dem Kirchenbild. Ein vortreffliches Beispiel ist das Bildnis eines Ehepaares aus der schwäbischen Schule von 1479 im Bayerischen Nationalmuseum, auch die vier gestochenen Bildnisse des schwäbischen Stechers WB mit dem Schlangenstab gehören in diesen Zusammenhang. Die Farben Herlins sind wie die seiner Zeitgenossen Isenmann und Schongauer leuchtend und tief, die Modellierung ist kräftig. Arbeiten seiner Werkstatt sind endlich noch in der Blutskapelle in Rothenburg o. d. T. ein kleiner Ecce homo und Vera Icon, in der S. Georgskirche in Dinkelsbühl ein Seitenaltar mit den Szenen aus Christi lugendgeschichte auf den Flügeln, einige weitere Tafeln mehr handwerklicher Natur in der Nördlinger Galerie.

Ein gleichstrebender Landsmann Herlins ist Hans Schüchlin oder Schülein in Ulm, dessen bezeichnetes Hauptwerk der 1469 datierte Hochaltar in der durch Mosers Altar berühmten Kirche in Tiefenbronn ist. Schülein ist in Ulm von 1480 bis 1505 nachweisbar, von 1494 bis 1503 als Pfleger des Münsterbaues. Der Altar in Tiefenbronn besteht wieder aus einem Mittelschrein mit Schnitzfiguren, in zwei Geschossen, oben die Kreuzabnahme unten die Beweinung, jede von zwei Heiligen in Gehäusen bezleitet.



62. Friedrich Herlin: Gefangennahme des hl. Blasius vom Altar der Blasiuskirche in Bopfingen

und aus zwei Flügeln mit vier Passionsszenen unter geschnitzten Maßwerkbaldachinen (Abb. 64).

Auch Schüchlin hat, wenngleich weniger unmittelbar als Herlin, die Einwirkung des Rogerschen Stils erfahren. Er gruppiert seine hageren Figuren in einer ebenen Zone, locker in der kahlen Landschaft. Diese ist meist flach aus tiefem Augenpunkt gesehen mit Schlängelwegen und steilen Felsen oder leicht bebuschten Hügeln in der Ferne. Stadtansichten oder einzelne Fachwerkhäuser und spärliche dünne Bäume suchen den nackten dürftigen Eindruck zu beleben. Die hageren Gestalten stehen steif und hilflos in der Fläche; der herbe strenge Ausdruck Rogers geht bei Schülein ins Verkümmerte und Finstere über, namentlich die verkniffenen, aus stechenden Augen blickenden Henker- und Knechtsgesichter rücken ihn der Nürnberger Schule, dem Wolgemut nahe, ohne daß er dessen dramatische Erzählungsweise erreichen kann. Die Nachricht, daß Schüchlin im Jahre 1474 mit seinem Schwager, dem Nürnberger Albrecht Rebmann, zusammen einen Altarauftrag für den Chor der Martinskirche in Rottenburg ausführte, spricht für Beziehungen zu Nürnberg. Auch die Landschaften mit vereinzelten Fachwerkhäusern und dünnen Bäumen bieten Berührungspunkte mit Wolgemuts früheren Malereien, z. B. dem Hofer Altar von 1465. Der Schwiegersohn Schüchlins war Bartholomäus Zeitblom, und mit diesem zusammen hat er den Altar für Münster in Schwaben ausgeführt, der jetzt in der Gemäldegalerie in Budapest ist, und, wenngleich restauriert, doch zur Genüge dartut, daß Schüchlin auf die Schulung des jungen Zeitblom von entscheidendem Einfluß gewesen ist. Was sonst noch von Tafelbildern dem Schüchlin zugeschrieben wird, ist umstritten, z. B. ein Zacharias im Tempel,



Friedrich Herlin: Der Maler und seine Söhne um 1488.
 Vom Altar der Galerie in Nördlingen

zeitlich dem Tiefenbronner Altar nahestehend und drei Tafeln mit Passionsszenen, von denen eine Geißelung im Louvre, eine Pilatusszene seit kurzem im Kaiser-Friedrich-Museum ist, während die Kreuztragung mit der Sammlung Kaufmann versteigert worden ist. Die stupsnäsigen dunkeläugigen Henkerphysiognomien, das knittrige Gefält und die kraftvoll schwärzliche Modellierung rükken diese drei energischen Bilder besonders dicht an Wolgemuts Richtung, Das Gedrängte der Kompositionen im Gegensatz zu der Leere und Kahlheit der Tiefenbronner Bilder würde sie bereits in ein späteres Stadium, in die achtziger lahre weisen, wo Schongauers Einfluß in Schwaben und Franken fühlbar wird. Schongauers Bruder Ludwig, der 1479 nach Ulm übersiedelte, scheint zur Verpflanzung des Stils beigetragen zu haben.

Als die meistbeschäftigte Ulmer Werkstatt im letzten Viertel des 15. Jhhs. gilt neuerdings die des Jörg Stocker, der 1484 bis 1512 in den Büchern der

Munsterpflege erscheint. Als Arbeiten dieser Werkstatt, die, ähnlich wie Wolgemut in Nürnberg, eine umfassende handwerkliche Herstellung von geschnitzten und gemalten Altären betrieb, sind folgende von K. Lange zusammengestellt worden: wir große Altarflügel, die er mit seinem Schüler Schaffner zusammen gemalt und eine bezeichnete Predella in der Sigmaringer Calerie, die vier Knorringer Tafeln im Augsburger Dom, weit Epitaphien der Familie Neichardt in der Neidhardtstapelle des Ulmer Münsters, ein Jüngstes Gericht von einem großen Altarwerk aus St. Martin in Oberstadion, jetzt in der Stuttgarter Galerie, sowie Tafeln in den Galerien von Bamberg, Darmathat und München. Er gehört zu der Gattung von Meistern, die den spätgotischen Naturalismus nach Schongauers Vorgang in den achtziger und neurziger Jahren ins Munierierte, Krause und Knilfelige steigern. Im Gegensatz dazu sucht die folgende Generation, Zeitblom und der alltere Hoblen, wieder eine großere ruhige Formenbildung.

Vorher ist noch kurz die Glasmalerei Schwabens zu betrachten, die im letzten Drittel des 15. Jhhs. ebenbürtig neben die kölnische tritt. Eine ganze Reihe ihrer Schöpfungen steht an künstlerischer Bedeutung den Tafelbildern der schwäbischen Schule völlig gleich. Es mag sein, daß das farbenfrohe und gefühlvolle Naturell, was man in den Werken der schwäbischen Schule erkennen will, ähnlich wie am Niederrhein zur Blüte dieser wunderreichen Kunstgattung des christlichen Mittelalters gerade in Schwaben beigetragen hat. In Schwaben erblüht um 1470 die Kunst des Hans Wild, des bedeutendsten deutschen Glasmalers der Soltzotik.

Er steht noch weit über dem berühmten Nürnberger Glasmaler Veit Hirsvogel, da er zweifellos auch die Entwürfe zu seinen Scheiben selbts gefertigt hat. In seinem Werk verbindet sich die klüstleirsche und handwerkliche Arbeit zu einer wunderbaren Einheit. Die besten Schöpfungen Wilds sind nicht nur die schönsten Glasgemülde der Zeit, sondern man hat hier in seltenem Maße das Gefühl, daß eine starke lebendige Künstleirpersönlichkeit allen Einzeheiten der technischen Ausführung ihre Seele und ihre Hand eingeprägt hat (Abb. 05). Man betrachte die Wähl der feurigen Gläser, das körnig grau und schwarz gestupfte Schwarzlot, die geistreiche Wischarbeit mit dem Pinnel und die tienen Nadelzige der Lichter, anmentlich in den markigen, aus schwarzen Augen blickenden Köpfen, den kraftvollen Naturalismus in den verschlungenen Stabwerk- und Blumenbekrönungen der Blädachtine, die gelb oder weiß auf blauen und roten



Bankolomaus Zie blom, um 1480 St. Flacien voir Kilohautear Altur Switzer, Gebru



Gründen die einzelnen Schmalfelder bekrönen! Wild ist, wie früher angedeutet, aus der Straßburger Glasmalerei der sechziger Jahre hervorgegangen, seit 1471 bis in die neunziger Jahre läßt sich seine Tätigkeit hauptsächlich in Schwaben verfolgen; doch liefert er daneben mehrere große Fensterzyklen in das Straßburger Gebiet; das Volkamerfenster in Nürnberg und Glasgemälde in Salzburg und in Friedberg in Hessen deuten auf den weitreichenden Ruf. den er sich erworben. In Schwaben sind die Bubenhofen-Scheiben in der Stiftskirche in Urach - gestiftet von dem Landhofmeister des Grafen Ulrich 1471 - seine frühesten Erzeugnisse; das Mittelfenster der Tübinger Stiftskirche um 1477 schließt sich an. Auf der Höhe seines Könnens steht Wild in den beiden großen Fenstern des Ulmer Münsterchors: dem Kramerfenster mit der Wurzel Jesse und Jugendgeschichten Christi und dem 1480 bezeichneten Ratsfenster mit Szenen aus dem späteren Leben Christi. Der untergegangene Zyklus der Siraßburger Magdalenenkirche zeigte den gleichen Stil: das Volkamerfenster in S. Lorenz entstand um 1487. Freier, unbehinderter durch das Steingerüst der Fensterstäbe, entfaltet er seine Kompositionen in dem Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Domes und in dem Scharfzandtfenster der Münchener Frauenkirche. Bis um 1500 beherrschte der Stil dieses großen Künstlers und Handwerksmeisters, dessen Werk P. Frankl zusammengestellt hat, die schwäbische Glasmalerei. Das



64. Hans Schüchlin: Kreuztragung. Vom Hochaltar in Tiefenbronn 1469

Brandenburgfenster in der Plartkirche in Langenburg von 1409 und die kleine Scheibe mit Stiftera aus dem Mainzer Geschiecht der Ostein und dem schwäbischen der Plieningen aus dem gleichen Jahre im Germanischen Museum sind spätere Beispiele seiner Kunst. Auch die schwäbischen kleinen Kabinettscheiber verdanken ihm das Beste. Wahre Wunder der Kunst und Mache sind die seine Fland verratenden neun Rundscheiben mit Passionszenen um 1480 im Schlöß in Erbach im Odenwald. Es ist schon darauf hingerwiesen worden, daß eine Gattung schwäbischer Rundscheiben um 1480 nach Earlwürfen des Hausbuchmeisters mit den Arbeiten der Wildschen Glasmalerwerkstatt einen nahen Zusammenhang bezeugt, ja daß einzelne im Wilds Werkstatt selbst gemalt worden sind (vgl. Abb. 90). Der Stil des Wild mit den naturalistisch durchgeführten Gestäbe- und Aswerbekt-fönungen und dem stark plastischen knitrigen Gelalt verrät eine Ihnliche Richtung wie die späteren Arbeiten des Schüchlin, es ist die von Schongauer angeregte, vom Oberrhein nach Schwaben dringende schafte und herbe Formensprache. Insbesonders spielt bei der mit dem kirchlichen Bauwesen eng verbundenen Olasmalerei die Einwirkung der Steinmetzen- und Bildhauerkunst eine Rolle, und so ist denn eine Berührung Wilds mit den Ornamentbildungen des Ultmer Schulizers und Bildhauers Syrlin festzustellen. Auch Syrlin erhielt ja den Anstoß zum Naturalismus vom Elsaß her, durch den in der Straßburger Hätte tätigen Nicolaus Lerch.

Bartholomäus Zeitblom in Ulm, Schüchlins Schüler und Schwiegersohn, zeichnet sich durch sein Schönheitsgefühl, die Anmut der Linie und den zarten Farbenton vor den schwäbischen Meistern der Spätgolik aus. Er ist mit Recht unter ihnen auch bei den heutigen Kunstfreunden am meisten geschätzt. Von etwa 1480 bis nach 1518 in Ulm wirkend, repräsentiert Zeitblom die um die Wende des 15. Jhhs. zur Blüte gelangende Generation des älteren Holbein, die den knittrig-krausen und scharfplastischen Naturalismus der nun von der Bühne abtretenden Künstler, der Schüchlin und Stocker, in eine ruhigere, größere und ideale Formensprache umzugestalten strebt.



Mit Schüchlin gemeinsam arbeitete er, wie die Randinschrift besagt, den Altar aus der Dorfkirche in Münster bei Augsburg, der jetzt, stark restauriert, in der Nationalgalerie in Budapest ist; er stellt u.a. Maria mit dem Kinde im Mittelbild, hl. Standfiguren und den Tod der Maria dar. Dem Stil des Schüchlin steht Zeithlom nahe auch noch in seinem frühesten selbständigen Werke, den markigen Standfiguren vor Damastvorhängen auf den Flügeln des Kilchberger Altars mit der geschnitzten Krönung Marias im Mittelschrein jetzt in der Stuttgarter Galerie. Die scharfen Formen, die breiten knochigen Gesichter mit großen dunklen Augen, die eckigen Gebärden und die ungebrochenen kräftigen Farben weisen noch stark auf Schüchlin hin. Prächtig sind die knorrigen geharnischten Gestalten des hl. Georg und Florian (Abb. Taf. XXXV). Der Altar entstand im Anfang der achtziger Jahre. Ihm folgte der 1488 von dem Augsburger Bischol Friedrich von Zollern in die Kirche von Hausen bei Augsburg gestiftete Flügelaltar in der Stuttgarter Altertilmertammlung. Im Schrein stehen die Statuen der Maria und der Bischöfe Ulrich und Konrad, auf den Innenseiten

der Flügel gemalt Nikolaus und Franziskus. Außen ist der Olberg gemalt in Aulehnung an Schongauera Stich. Doch teilt die Malerei mit einer großen Anzahl der schwäbischen Bilder namentlich der Stuttgarter und Karlsruber Sammlungen das Schicksal starker Restaurierung. Man erkennt bereits die Neigung Zeitlohms zu einer ruhigen, von Geknitter freien Faltenzeichnung. Zeitlich nahe stehen die Altarflügel aus den Kirchen in Ennetach und Bingen in Schwaben in der Sigmaringer Gemäldegalerie.

Seine großartigste Schöpfung, befreit von Schüchlins knittriger Angstlichkeit, schuf Zeitblom in den Flügelbildern des Hochaltars der Benediktinerklosterkirche in Blaubeuren, wenige Stunden nördlich von Ulm, noch am Fuß der schwäbischen Alb gelegen (Abb. 66, 67). Die Arbeit an diesem umfangreichen Altar muß sich über mehrere Jahre hingezogen haben. Er entstand ungefahr um 1490 bis 95, gleichzeitig mit der Ausstattung des Chores durch das Gestühl vom jüngeren Jörg Syrlin unter dem bau- und kunstliebenden Abt Heinrich († 1496). Der Schrein umschließt die fast lebensgroßen geschnitzten Statuen der Gottes-







67. Ulmer Meister vom Ende des 15. Jhhs.: Gastmahl des Herodes vom Hochaltar in Blaubeuren

mutter auf der Mondsichel, begleitet von den Heiligen Johannes Evangelist und dem Täufer und den Geschwistern Benedikt und Scholastika, auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares sind in flachem vergoldetem Relief mit gemalten landschaftlichen Hintergrunden die Anbetung der Hirten und Könige angebracht. Auch die Predella ist reich geschnitzt mit Christus und den Aposteln, und ein hoher Aufsatz aus reichem Strebewerk mit Statuenschmuck bekrönt den Schrein. Vor diesem Werk empfindet man lebhafter als irgend sonst, wie mächtig in dieser Zeit noch die Künste eine Einheit im Dienst der Kirchenausstattung bilden. Nur aus diesem dienenden Verhältnis heraus wird der Stil der deutschen Malerei der Spätgotik verständlich: in der modernen Bildergalerie müssen die Altartafeln ihres Lebenselements, des Rückgrats beraubt erscheinen. Durch das glänzende Gold werden Bildwerke, die nachgedunkelte Malerei, Rahmen und Aufsatz zu einem einzigen schimmernden und strahlenden

Burger, Schmitz, Beth, Deutsche Malerei.



68. Barth. Zeitblom: Hl. Margarete. München, Pinakothek

Gebilde. Auf der Rückseite des ersten und der Innenseite des zweiten Flügelpaares erscheint die Geschichte Johannes des Täufers in zwei Reihen von Bildern, zusammen sechzehn. Auf der Rückseite der Außenflügel sind vier Passionsszenen von mehr handwerklicher Ausführung, auf der Rückwand des Schreins und den Türen der Predella Heiligen-Standfiguren gemalt. Selbstverständlich waren an diesen vielen Bildern eine Reihe von Gesellen der Werkstatt beschäftigt, aber überwiegend tritt uns doch, auch in den Passionsszenen, die Erfindung und die Hand des Zeitblom entgegen. Die in reicher Landschaft spielenden Vorgänge aus dem Leben des Täufers gehören zum Schönsten, was die schwäbische Tafelmalerei vor 1500 hervorgebracht. Hier erscheinen der große feierliche Faltenwurf und die maßvoll würdige Bewegung der heiligen Gestalten, die schlichte innige Gemütsstimmung Zeitbloms schon in ihrer vollen Stärke.

Diesem Altar schließen sich zeitlich an, ohne, soweit die Erhaltung ein Urteil gestattet, dessen, Vollendung zu erreichen, die beiden Hauptwerke der Stuttgarter Galerie, Flügel des Altares aus der Kirche in Eschach mit der Verkündigung und Heimsuchung und Heiligen von 1496, dessen sehöne Predella mit dem von Engelin gehaltenen Schweißlich Christi im Kaiser-Friedrich-Museum ist, sowie der Herberger Altar mit plastischem Mittelschrein, auf den Flügeln gemalt die Geburt und Darstellung im Tempel, außen die Verkündigung. Auf der Rückseite des Schreines ist das Schisbildnis des Malers in grünen Ranken gemalt mit der Inschrift: "Das werck hat gemacht bartholme Zeytbolm maller zu ulm 1497."

Die Hauptkennzeichen des reifen Zeitblomstils sind: gestreckte, feierlich bewegte Gestalten, lange Köpfe mit den immer wiederkehrenden, leicht gebogenen großen Nasen und schmalen Augen — mit Vorliebe im Halbprofil — der Faltenwurf in breiten ruhigen Flächen gehalten, die Linien des Gefälts gerade herablaufend, ohne den wirren Schwall der Schongauerschen Richtung. Die Vorgänge aus dem Jugendleben Christi, die Verkündigung Mariä und die Geburt des Kindes, die in stiller Betrachtung für sich stehenden Heiligen, das ernste sanfte Wesen in der Geschichte des Täufers, die friedlichen Ertegnisse der heiligen Geschichte vermag ein der Geschichte des Täufers, die Friedlichen Ertegnisse der heiligen Geschichte vermag ein der Geschichte des Täufers, die Friedlichen Ertegnisse der heiligen Geschichte vermag eine Vermag

er am glücklichsten zu gestalten. Zu dramatischen Handlungen gebricht es ihm an Kraft und Temperament. In den Passions- und Marterszenen (z. B. des Blaubeurener Hochaltars) fesselt mehr der stille Kummer der Leidtragenden, der edelverhaltene Schmerz in einer leisen Gebärde, wie beispielsweise die hinter dem Kreuze schreitende, von Johannes gestützte Maria, während die Bewegungen der Kriegsknechte lahm, oft wie erfroren wirken. Oroßstilisierte prächtige Kriegergestalten in den bizarren Trachten und Rüstungen der neunziger Jahre, meist vollbärtig, sind gerade auf dem Blaubeurener Altar in großer Zahl zu finden. Gegenüber den ängstlich und muffig verkniffenen spitzigen Typen des Schüchlin und Stocker erscheinen die Zeitblomschen Figuren ohne Zweifel aus einem Gefühl freierer und edlerer Menschlichkeit empfunden. Sie sind auch im Format, im Verhältnis zum Rahmen des Bildes, von größerem Wuchs; kein Zufall, daß die geschnitzten, beinahe lebensgrößen Figuren des Mittelschreins



69. Hans Holbein d. A.: Enthauptung Dorotheas, 1499. Augsburg, Gemäldegalerie

in Blaubeuren mit der Himmelskönigin in der Mitte, auch ihrerseits einen Höhepunkt in der schwäbischen Holzplastik hinsichtlich der freien Haltung und des großzügigen Faltenwurfs darstellen. Das Bestreben Zeitbloms auf eine zusammengefaßte gesammelte Bildstimmung kommt späterhin in dem Zurückdrängen des Nebenwerkes und der Landschaft noch deutlicher zum Vorschein. Unter den weiteren Arbeiten des Künstlers sind die vier Halbbogenbilder mit Szenen aus dem Leben des hl. Valentin, Bischofs von Interanna, aus der Dominikanerkirche in Augsburg, jetzt in der dortigen Galerie, die bemerkenswertesten. Die dramatischen Vorgänge — Valentin heilt einen Fallsüchtigen, verweigert die Abschwörung des Glaubens, bekehrt, eingekerkert, den Henker, wird mit Knüttlen erschlagen — bekunden die ganze Stärke und Schwäche des Meisters. Ehrwürdige Personen, feierlich und abgemessen, aber steit nebeneinander verharrend stehen sie da, ohne Anteilnahme an den aufregenden Geschehnissen; die Bewegungen sind lahm, wie erstart. Die weiteren Arbeiten Zeitbloms zeigen immer

35*



70. Hans Holbein d. A.: Porträtzeichnung. Basel, Museum

wieder dieselben Typen mit den großen Nasen, die bis zur Schläfrigkeit müden Bewegungen und eine an Kahlheit streifende Leere und Größe der Flächen. Aber durch das schöne Linien- und Farbengefühl, den höchst dekorativen Geschmack nehmen sie immer einen hohen Rang unter den spätgotischen Bildern ein. Die Färbung in den frühen Bildern (Kilchberg und Blaubeuren), noch dem älteren Stil gemäß kräftig, tief und warm, wird in den späteren Tafeln zunehmend hell, licht und in einen grauen Ton gebrochen. Weißlichgraue Fleischfarben, viele weiße Flächen in den Gewändern, blaßgrüne und rosafarbene Stoffe, dazu eine Vorliebe für nackte graue Mauern, die Schatten zart und grau. ein dünner und trockener Auftrag sind den Bildern der späteren Zeit eigentümlich. Trotzdem Zeitblom die völlige Entfaltung von Dürers Kunst erlebte und selbst in seinen alten Tagen seine Zuflucht zur Entlehnung von Dürerschen Kompositionen nahm - das bekannteste Beispiel ist die schöne Beweinung Christi aus dem Ulmer Wengenkloster im Germanischen Museum - so ist er doch bis

ans Ende seiner Tätigkeit — um nur die Flügelbilder des Adelberger Altars mit den Geburtsszenen von 1511 zu nennen — bei dem Stil vom Schluß des 15. Jhhs. stehengeblieben. Ja, er scheint in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens erlahmt zu sein. Die großen goldenen Scheiben der Heiligenscheine geben noch diesen Arbeiten meist einen altertümlichen flächenhalten Charakler. Zeitblom ist die typische Erscheinung eines Künstlers, der ein aus angeborenem Schönheitsgefühl in den besten Lebensjahren gefundenes dekoratives Schema, unbekümmert um die Wandlungen der Zeit, bis zuletzt steitg wiederholt hat.

Zu den angeführten Hauptwerken mögen noch angelügt werden: die besonders edlen Slandfiguren der hi. Margarete, Ursula und Brigitia auf drei Tafeln der Münchner Pinakothek (Abb. 68), zwei Piügel eines Allars mit den hi. Evetius, Theodolus und Alexander von 1504 in der Augsburger Galerie, eine Anna selbdritt im Germanischen Museum, einiges noch in Karlsruhe, Stuttgart, München und Nürnberg, ohne das umfangreiche Werk hier vollständig aufzuzählen.

In der Richtung Zeitbloms arbeitet der Meister von Kirchheim, genannt anch einem Altar mit den Familien der heiligen Sippen, der aus der St.-Anna-Kappelle des Klotters Kirchheim bei Nordlingen in die Wältersteinsammlung und mit dieser teils in das Germanische Museum, fells in die Augsburger Gemäldegalerie gelangt ist. Beide Galerien bestigen noch eine Reibe bemerkenswerter Bilder der schwäbischen Schule um 1500. In Nürnberg verdienen namentlich die vier Tafeln mit der Verklundigung, Geburt, Anbetung der Könige und dem Tod Mariä von einem Altarwerk der Dominikannerkriche in Rothenburg od. The Bachtung, die nach der Tradition einem Meister Mart in Schwarz in Rothenburg zugeschrieben werden; es kreuzen sich hier schwäbischen und fränkische Einfülser.

In Augsburg erblüht im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. die Kunst Hans Holbeins des Älteren. Er ist ein Zeitgenosse Zeitbloms, aber vielleicht zehn Jahre jünger als dieser.



Hans Holosin d. A., 1502, Anbetung der Könige vom Keishelmer Alter Bernan, Presistent



Sein frühestes Werk, die Flügel des Altares aus Kloster Weingarten im Augsburger Dom mit der Bezeichnung "michel Erhart pilthauer, Hans Holbein maler" und der Jahreszahl 1493. darstellend Joachims Opfer, Geburt der Maria, ihren Tempelgang und die Darbringung im Tempel, entstand zu gleicher Zeit etwa mit dem Blaubeurener Altar. Die flächig aufgereihten, in langfaltige Gewänder gekleideten Figuren, selbst die Köpfe mit länglichen Nasen bekunden in der Tat eine Berührung mit Zeitbloms Stil, wenn sie auch nur auf zeitlicher oder Schulverwandischaft beruhen mag. Hier offenbart sich aber sogleich die seiner



 Hans Holbein d. A.: Dornenkrönung Christi aus der Tafel "Basilika S. Paolo", um 1503. Augsburg, Gemäldegalerie

Zeit weit vorauseilende angeborene malerische Begabung Holbeins d. A. in dem zart verschmelzenden Farbenauftrag und den weicheren tieferen Schatten. Im Vergleich mit den zur selben Zeit entstandenen Gemälden Zeitbloms erscheint die malerische Haltung der Früharbeiten Holbeins ganz überraschend.

Von diesen Frühwerken verdienen folgende Beachtung: Der Afraallar mit Tod und Krönung Mariä und dem Tod der hl. Afra aus der Augsburger Afraiapelle 1496 in Elchstätt und Baste. Die Marienbasilika "Maria major" von 1499 auf der Folge der römischen Kirchenansichten, die die Nonnen des Augsburger Katharinenkolsertes infolge eines päpstlichen Privilegiums als Stainoshider an Stelle der Wallfahrt nach den wirklichen Kirchen in Rom für ihren Kapitelsaal haben malen lassen. Jedes ist ein Spitzbegenbild mit der Abbidung der Kirche, von gotischem vergoldeten Gestänge eingerahmt und umgeben von drei Darstellungen aus dem Leben des betreflenden Kirchenpstrons. Die Tafel der Maria maggiore, nebt den übrigen später zu neneneden, in die Augsburger Oalerie gelangt, enthält die Geburt Christi, die Krönung Mariä und die Enthauptung der hl. Dorothea, alles auf goldgestirntem dunkelblauem Grunde (Abb. 69). Die h. Dorothea, die dem Christuskind einen Konenkor für ihren Geliebten, den Schreiber Theophilus reicht, zeigt die zarte Anmut der schmalschultrigen-schlanken Gestalt und die Lieblichkeit des Koptes, die Hobbies Mädscheinguren so häufen aus weiten. Wen fiele davor nicht Gotfrifter Kelters.



Hans Holbein d. A.: Enthauptung der hl. Katharina, 1512.
 Augsburg, Gemäldegalerie

Legende der Heiligen ein? Die handwerkliche Passion aus dem Kreuzgang des Katharinenklosters von 1499, ebenfalls in der dortigen Galerie, sticht dagegen erheblich ab. Befangen und altertümlich ist die anmutige kleine Madonna unter spätgotischer Maßwerkbekrönung in dem Germanischen Museum. Die fast grau in grau gemalte Passion der Galerie in Donaueschingen und desgleichen der 1501 für das Frankfurter Dominikanerkloster an Ort und Stelle gemalte Altar, dessen sechs Passionsszenen in das Städtische Museum in Frankfurt gelangten, sind zwar wichtig für die Kenntnis der Slilentwicklung des Künstlers, aber wiederum erscheint er in den dramatischen Vorgängen nicht von seiner besten Seite. Die Bewegungen sind bald lahm, bald übertrieben. Die übergroße Weichheit in den Köpfen und Gewändern, der sanfte Fluß der Linien und das zarte Impasto der Farben stehen überhaupt mit den altertümlich steifen und flächigen Kompositionen in einem auffallenden Widerspruch. Speziell scheint das lineare spätgotische goldene Maßwerkgestänge der früheren Holbeinschen Tafeln mit der modellierenden vertiefenden Malweise häufig nicht zusammenzugehen.

Den Abschluß und den Höhepunkt dieser ersten Epoche bildet der Kaisheimer Altar in der Münchner Pinakothek, der 1502 für das Kloster Kaisheim bei Augsburg im Auftrag des Abtes Georg Kastner gemalt wurde.

Die acht Jugendszenen der Maria und Christi, besonders Darbringung im Tempel und die Anbetung der Könige, gehören zu den schönsten Werken des Künstlers (Taf. XXXVI), während die acht Passionsszenen wiederum die Schwäche in der Gestaltung lebhafter Bewegung offenbaren. Die Anbetung der Könige mit der in den Mittelpunkt gerückten Maria ist teierlich in den Linien, harmonisch in der Färbung und reich an prächtig durchgeführten Porträtköpfen. Die Porträtdarstellung ist neben der malerischen Seite die Gattung, in der der ältere Holbein allen Zeitgenossen Deutschlands vorangeschritten ist. Zahlreiche Studien in den Kupferstichkabinetten von Berlin und Basel — in dem letzteren sind auch eine Anzahl von Skizzen für den Kaisheimer Altar — geben uns einen Begriff von dem Streben Holbeins, die menschliche Natur in ihrer Individualität zu meistern (Abb. 70). Eine Reihe von Augsburger Patrizierköpfen und die Bildnisse seiner Söhne Hans und Ambrosius legen von seiner hochentwickelten vorurteilslosen Beobachtungsgabe Zeugnis ab. Sie sind in Silberstift in zarter lockerer Strichelung gezeichnet, die auch Haar und Pelzwerk in der stofflichen Wirkung wiedergibt, in manchem an die Zeichnungsweise des Hausbuchmeisters erinnernd.

Als Hauptwerke derselben Jahre folgen das Epitaph des Ulrich Walter für St. Katharinen von 1502, wieder ein Spitzbogenbild aus drei Teilen mit der Verklärung auf Tabor in der Mitte, der Vermehrung der Brote und Heilung des Besessenen auf den Scienc, ide Basilika S. Paolo mit Szenen aus dem Leben des Apostelfürsten und mit der charaktervollen Dornenkrönung im Spitzbogenfelde (Abb. 71), nach 1503 zugleich mil Burgkmairs Sta. Croce von der Priorin Veronika Walter für den Kapitelsaal des Kalharioenklosters gestiftet, jetzt in der Augsburger Galerie. Die Raumwirkung und der Schmetz der Modellierung sind hier bedeutend fortgeschriften. Im Jahre 1508 entstand das Epitaph für den hingerichteten Bürgermeister Ulrich Schwarz, mit der Familie fürbittend zu Füßen Gottvaters mit dem Richtschwert.

Die feinen Grisaillen mit dem Tod Marias dem Wunder der hl. Ottilie und Heiligen-Standfiguren im Prager Rudolfinum, bereits 1510 entstanden, weisen zuerst flache Frührenaissancebögen mit Akanthusornament an Stelle der Maßwerkbögen auf, während Haltung und eckiges Faltenwerk der Figuren noch den älteren Stil nachwirken lassen. Das Jahr 1510 bezeichnet durch den Ausbau der Fuggerschen Kapelle an St. Anna äußerlich den Beginn der Renaissance in Augsburg: durch das Eingreifen Dürers kommt von nun ab ein größerer Schwung in die Augsburger Malerei. Namentlich die Bewältigung bewegter Vorgange. die den Schwaben immer schwer gefallen, wird jetzt hier aufgenommen; die später zu berührende Tätigkeit der Augsburger Illustratoren für Kai-



73. Hans Holbein d. A.: St. Barbara und Elisabeth vom Sebastiansaltar um 1516. München, Pinakothek

ser Max bringt dafür die deutlichsten Belege. Da konnte auch der alte Holbein nicht zurückstehen. Die Tafeln des 1512 für das Katharinenkloster gemalten Altars in der Augsburger Galerie mit den hl. Bischöfen Ulrich und Wolfgang, dem Martyrium der Katharina, mit der Anna selbdritt und dem Martyrium des hl. Petrus haben nicht nur in den goldenen Arabeskenbekrönungen die Akanthussranken, Putten und Satyrmasken der italienischen Renaissance aufgenommen, sondern die völligen rundlich bewegten Gestalten in den weicher fallenden Gewändern gehören bereits der kräftig behäbigen Generation, die die folgende Zeit repräsentiert (Abb. 72). In dem Katharinenmartyrium ist Dürers Einwirkung erkennbar. Aber noch weiter schreitet der alte Meister in dem Sebastiansaltar, der ebenfalls für das Katharinenkloster um 1516 gemalt wurde, und heute eine der Hauptzierden der Münchner Pinakothek ist. Betrachtet man die hl. Barbara und Elisabelh auf den Függeln (Abb. 73) und denkt



 Bernhard Strigel: Bildnis Konrad Rehlingens. München, Pinakothek

nun an Holbeins Anfänge zurück, so wird man in der Tat Schnaase recht geben, der von dem älteren Holbein, ohne allerdings noch das vollständige Bildl seiner späteren Entwicklung zu kennen, bemerkl: wir erkennen einen lebendig, fast unruhig strebenden Geist, der sich nie befriedigt, nie wiederholt, sondern nach einem höheren, noch unbekannten Ziele ringt.

Der Brunnen des Lebens von 1519 im Kgl. Schloß in Madrid, eine Gruppe prächtig gekleideter heiliger Frauen mit der thronenden Maria in der Mitte und einer reichen Frührenaissancehalle im Hintergrunde, schließt das Lebenswerk des älteren Holbein ab. Wie dieser Meister ein Kämpfer und Rastloser bis ins höchste Alter geblieben ist, so mußte er, es scheint um drückenden Schulden zu entgehen, noch als alter Mann von Augsburg abwandern nach Isenheim bei Kolmar, wahrscheinlich im Jahre 1517. Hier ist er 1525 gestorben. Holbein ist offenbar unter beengendem Druck emporgestiegen, die zahlreichen handwerklichen Bilder deuten auf den Fabrikbetrieb, unter dessen Zwang er schuf. die mehrfachen Schuldklagen lassen die dauernde Bedrängnis vermuten. In seiner Kunst konnte er sich nicht, wie der fast gleichaltrige Dürer, zu völliger Freiheit durchringen. Ein außerordentliches malerisches Naturell, besaß er doch nicht die plastische Energie der Dürerschen Gestaltungskraft. Während er auf der einen Seite zu einer malerischen Anschauung und Breite der Darstellung wie kein anderer Zeitgenosse kommt, bleibt er auf der anderen an dem spätgotischen Befangenen, ja am Dekorativen haften. Daher bringt

er es selten zu reinen Wirkungen. Fremde Einflüsse vom Niederrhein oder den Niederlanden, oder schon im Stumato der Schatten von selten der Oberitaliener, wie bei seinem Landsmann Burgkmair, haben bei ihm gewiß nur eine untergeordnete Bedeutung. Er hat aus einem eingeborenen malerischen Instinkt gehandelt. Seinen spätesten Arbeiten noch merkt man den sellmade man an. In seinem Sohne Hans Holbein dem Jüngeren erscheint die malerische Anlage zur Genialität gesteigert.

Der eigentliche Fortsetzer der Kunst Zeitbloms ist Bernhard Strigel in Memmingen, der südlich von Ulm gelegenen kleinen Reichsstadt.

Das Schwergewicht seiner Tätigkeit liegt erst in den beiden Jahrzehnten 1510 bis 1530. Die Familie Strigel war eine in Memmingen und Südschwaben verzweigte Malerhamilie; es seien nur die 1442 von Johann Strigel gemalten Altäre in Zeil bei Staufen und die Altäre mit Schnitz- und Malwerk von Yvo Strigel im Frankfurter Dom von 1505 und aus S. Maria Calanca von 1512 in Basel angeführt. Erst im Jahre 1884 entleckte Bode den Namen auf dem Bilde der Familie Cuspinians in der Berliner Galerie von 1520, ihm und Scheibler verdanken wir die Zusammenstellung des umfangreichen Werkes des Bernhard Strigel, der in der ällteren Literatur unter dem Namen "Meister der Sammlung Hirscher" ging. Nachweisbar ist Strigel von 1500 his 1528. Dem Sild des Zeitblom seht) Strigel in der frührere Bildern noch nahr, von deenn



Bert hard Strigel, um 1520, Dre Kinder Konrad Rehling ins Manchen, Pitakelhek

Bragen febrier Bain: Deutsche Raferel.





75. Hans Pleydenwurf: Kalvarienberg um 1460. München, Pinakothek



 Michael Wolgemut: Auferstehung vom Hofer Altar 1465.; München, Pinakothek

dem Jahre 1507 finden wir ihn in Fühlung mit Kaiser Maximilian. Seit etwa 1515 wird er der bevorzugte Porträtmaler des Kaisers. Seine vorzüglichsten Bildnisse Maximilians, der kaiserlichen Familie, Ludwigs II. und Karls V. als Kinder, sind noch im habsburgischen Besitz, in der Galerie des Belvedere in Wien. Weitere treffliche Porträts von Strigels Hand sind das lebensgroße Bildnis des Augsburger Patriziers Konrad Rehlingen in schwarzer Pelzschaube und dessen acht Kinder (Abh. 74 u. Taf. XXXVII), beide mit roten Teppichen und Landschaftsblicken als Hintergrund, in der Münchner Pinakothek, Brustbild des Herrn von Haller ebendort; das Brustbild des Grafen Johann II. von Montfort zu Tetnang 1520 in Donaueschingen, aus dem gleichen Jahre die Familie des kaiserlichen Rates Cuspinian in Berlin, als Gegenstück zur Familie des Kaisers Max und seiner Kinder im Belvedere gemalt, das kleine Brustbild Ferdinands I. von 1524 in Florenz. Die Mehrzahl der Bilder der kaiserlichen Familie hat Strigel zwischen 1520 und 1528 in Wien gemalt. In letzterem lahre ist er in Memmingen gestorben. Strigels Bildnisse gehören ihrem Habitus nach bereits in die Renaissanceepoche. Die Profilbildnisse des Kaisers Max verraten das Vorbild der Bildnisse des Kaisers vom lombardischen Maler de Predis. Die vorwiegende Aufnahme der Dargestellten in der Halbprofilstellung und ihre ruhig gleichmäßige Haltung zeigen zwar noch das Nachwirken der schwäbischen Porträtmalerei des ausgehenden 15. Ihhs. (S. 549), allein, wie die Köpfe herausgehoben und Brust und Hände gewissermaßen als Basis für das Haupt herausgearbeitet sind, dies ist aus dem Gefühl einer neuen menschlich freieren Zeit empfunden, vollends die ganzen Figuren. Bezeichnend für Stri-

gels Bildnisse sind die hellen, ins Weiße gebrochenen Fleischtöne, die nur sehr wenig mit perlmuttergrauen Schatten modelliert sind; sie heben sich meist vor dem leuchtend blauen Himmel, vor roten Vorhängen oder einem dunklen Gruud ab. Ein ausgesprochenes Emplinden für das Dekorative und Geschmackvolle machte ihn zum geborenen Hofmaler. Alle seine Modelle haben einen verwandten Gesichtstypus, ein längliches Oval, eine große Nase, müde und abwärts blickende Augen. Elne individuallsierende Charakteristik lag ihm fern. In seiner Richtung arbeiten die Augsburger Porträtisten Amberger und Hans Maler zu Schwaz.

Dem Still der schwähischen Schule um 1500, speziell ihrem Haupte Zeitblom, schließen sich zwei in den angrenzenden Schweizer Landschaften wirkende Künstler en iet der Nelke, dessen Hauptwerk, ein Altar mit dem Leben Johannes des Täufers, zum Teil im Historischen Museum im Bern, zum Teil in der Budapester Nationalgalerie ist, ferner Hans Friez, lätig 1465 bis en. 1520 in Freiburg in der Schweiz, dessen Hauptschöplung, vier Tafeln eines Altares von 1501 — die thronende Maria, St. Franziskus, Anna selbdritt und Martyrium Sebastians — im Germanischen Museum ist. Aber auch im Beginn des 16. Jhhs. noch liegt die Stärke der Schweizer Malerei in den dekorativen Gebieten, vor allem in der Olasmalerei, die sich eben zu ihrer höchsten Enfaltung anschiekt, in der Bildwirkerei und -stickerei, in der Chronikenilbustration, in der ornamentalen Wandmalerei.

Nürnberg, Bayern und der Südosten.

Die Nürnberger Malerei wird um 1460 durch Hans Pleydenwurf, der von 1451 bis an seinen Tod 1472 in Nürnberg nachweisbar ist, nach dem Vorbilde des Roger van der Weyden in den spätgotischen Naturalismus hinübergeführt. Seine Hauptschöpfung, der figurenreiche Kalvarienberg in der Münchner Pinakothek, nach der Signatur I. P. mit Wahrscheinlichkeit ihm zugeschrieben, um 1460 entstanden, steht ohne Verbindung mit den Werken des um die Mitte des Jahrhunderts in Nürnberg blühenden Meisters des Tucheraltars da (Abb. 75). Der schon erwähnte Löffelholzaltar von 1453 zeigt z. B. nur erst eine wenig ausgesprochene Aufnahme niederländischer Elemente in die schwerfällig gebundene untersetzte Figurenbildung des Tuchermeisters. Der Kalvarienberg aber führt die hageren Gestalten Rogers, die knochigen herben Köpfe mit schmalen Nasen und Augen, die gegliederten belebten Hände, seinen scharf gebrochenen Gewandstil, die gemusterten Sammet- und Seidenbrokate, die burgundischen Pelz-



77. Michael Wolgemut: Christophorus vom Peringsdörfer Altar. Germanisches Museum.

mützen und die scharfgeriefelten Plattenrüstungen nach Nürnberg. Die tiefe Hintergrundslandschaft, vor der die Gruppen noch wie eine dichte Wand aufgebaut sind, mit der Kreuztragung in der Ferne, wird von steilen, braunen Felsen im Mittelgrund und einer turmreichen Stadtansicht im Hintergrund belebt. Die kräftige bräunliche Färbung der Bilder mit dem verschiedenen kräftigen Rot der Gewänder erhöht den Eindruck von Kraft und Energie dieser Arbeit. An dramatischem Gehalt übertrifft dieses Anfangswerk der Nürnberger Spätgotik die in den gleichen Bahnen schreitenden Zeitgenössen im Südwesten Deutschlands, den Isenmann. Herlin und Schüchlin.

Die Komposition ist von Pleydenwurfs Werkstatt oder Schule mehrfach ähnlich gematt worden; im Germanischen Musseum erscheint sie z. B. auf einer Tafel mit dem keineden Würzburger Kanomius Schönborn aus Würzburg; auf dem Hochaltar der Georgskirche in Dinkelsbühl mit dem plastischgebildeten Kruzifixus, schon dem Wohlgemut nahestehend. Von dem übrigen, dem Hans Pleydenwurf von Thode, der diese Persönlichkeit endeckt hat, zugeschriebenen Tafelbilderen der sechziger bis siebziger Jahre reicht keines an den Kalvarienberg heran. Es sind das namentlich die Reste eines Altares mit der Aubetung der Könige und ein Flügel der Verkündigung im Germanischen Museum, eine Anbetung der Hirten im Baperischen National.

museum, ebendort der andere Flügel der Verkündigung; vier Tafela von dem Hauptaltar der Katharinenkirche, gestlifet von der Familie Landauer, jetet in der Minchner Finakohek, darstellendt Geburt Christi,
Vermählung der Katharina mit den Christhoh (Bd. 1, Abb. 100), Kreuzigung und Aufersteitung; die
Vermählung der Katharina zeigt in dem perspektivisch mit Fluchtpunkten gezeichaeten Innenraum mit
Kreuzstockfenstern und Balkendecke wieder den änßerst starken Einfluß der niederländischene Schule auch
in Nürnberg, während das einzelne Mobiliar: Wandbank, Bocktisch und "Owaudkalter", d. h. Waschschrauk
mit geschnitztem Maßwerkornament, typische Beispiele oberdeutscher Möbel der Spätgotik vorlührt. Im
Jahre 1402 bestellten die Kirchenväter von S. Elisabeth in Breslau einen Hochaltare bei Plejdemwurf. Aus
der hl. Kreuzkirche dieser Stadt sind einige Tafen mit Szenen aus dem Leben Christia zus Plejdemwurf
Werkstatt in das dortige Städtusche Museum gelangt; es ist vermutet worden, daß ein Erlie des vorgenannten
Hochaltares sind. Die S. Lorenakirche, die an spätgotischen Bildern reichnisch Kirche Nürnberges, enthält
noch einen kleinen Altar mit Jugendszenen aus dem Leben Christi; eine Reihe handwerklicher Arbeiten —
wie das Bliddins des Kanonikus Schönborn — birgt das Germanische Museum

Der unmittelbare Fortsetzer von Hans Pleydenwurfs Werkstatt ist der 1443 geborene Michael Wolgemut, der 1473 die Witwe Pleydenwurfs heiratete. Den größten Teil seines Ruhmes verdankt Wolgemut seiner Stellung als Lehrer Dürers. Er war aber auch ein tüchtiger und in seinen früheren und eigenhändigen Arbeiten ein den gleichgerichteten süddeutschen Zeitgenossen ebenbärtiger Künstler. In den späteren Jahren ist dann sein persönlicher Stil mehr und mehr in dem allgemeinen einer gesellenreichen Werkstatt aufgegangen. Wolgemut ist der Prototyp des großen Unternehmers für umfangreiche Altarwerke mit Schnitzerei und Malerei geworden. Auf die handwerklich geschäftsmäßige Arbeitsweise und überdies auf den geringen Künstlerstolz des Wolgemut wirft der bekannte Vertrag von 1507 mit dem Magistrat von Schwabach ein Licht, worin die Lieferung des Hochaltars für die Plarrkirche ausgemacht wird. "Sollte die Tafel an einem oder mehreren Orten ungestalt befunden werden, so verpflichtet sich der Meister, daran so lange zu ändern, bis die Besteller sie als "wolgestalt" erkennen", daß, "wo aber die Tafel dermaßen so großen ungestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er solliche Tafeln selbs behalten und das gegeben gelt on abgang und schaden wiederzeben."

Dem Pleydenwurf sieht Wolgemut in seinem frühesten Werke, den vier ihm zugeschriebenen Tafeln des Altars aus der Trinitatiskirche in Hof von 1465, äußerst nahe (Abb. 76). Die Passionsszenen sind noch in ähnlich tiefen bräunlichen Farben, unter denen das kräftige Rot der Gewänder dominiert, gemalt. Die hageren Figuren mit spitzigen Händen, der knochige Christuskörper mit eiugeschnürtem Brustkorb und steifflatterndem Gewandzipfel, die steilen wie mit dem Messer geschnittenen Hügel und die fernen turmreichen Städte, der schon blaue Himmel, gegen den die dunnästigen oder kugeligen Bäume stehen; in allem waltet der gleiche, von Roger von der Weyden inspirierte Geist, Nur scheinen sich in den hinsteren bärtigen Männertypen, den verkniffenen Frauengesichtern und dem kleinen zerknitterten Gefält Züge zu offenbaren, die dem späteren Wolgemut eigentümlich sind und ihn mehr dem Schüchlin nähern. Aus der großen Zahl von Wolgemuts Arbeiten ist der Auszug der zwölf Apostel in felsenreicher Landschaft in der Münchner Pinako hek als gute frühere Arbeit anzuschließen. Eine der umfangreichsten, noch an Ort und Stelle belindlichen Arbeiten aus Wolgemuts Werkstatt ist der Altar der Marienkirche in Zwicksu, dessen Jugendszenen aus dem Leben Christi durch eine große Anzahl gemütvoller, aus dem Leben gegriffener Züge gegenüber den herkömmlichen Schemen bereichert sind und Zeugnis ablegen, daß das Naturstudium in Wolgemuts Werkstatt damals eifrig betrieben worden ist; die liebevolle Sorgfalt in der Durcharbeitung von Bauernund Hirtenfiguren, von Tieren, Vogeln, Pflanzen, Gemäuer und Stadtansichten enthält bereits im Keim die umfassende Naturanschauung, die sich in Dürers Kunst entfaltet; der niederländische Einfluß ist hier zugunsten des deutschen gemütlichen Elements völlig verarbeitet. Auch die Passionsbilder sind in ihrem dramalischen Gehalt neu vertieft - die Einwirkung Schongauers scheint sich schon in dent zerknitterten Faltenstil zu äußern; Kreuztragung und Auferstehung, die Wolgemuts Mitarbeit am deutlichsten bekunden, enthalten eine Fülle von charaktervollen Kriegergesichtern. Freilich tritt hier auch stärker der linstere spießige Zug hervor; diese verzwickten bösartigen Bültelgesichter, die ordinären verschrobenen Typen, wie sie fortan in Wolgemuts Passionshildern stellg wiederkehren. Als Oanzes steht der Zwickauer Altar

unter den großen süddeutschen Schreinen mit an erster Stelle. Das Innere des Schreins enthält allein neun lebensgroße Holzstatuen: die Maria auf dem Halbmond und ie zwei weibliche Heilige im Mittelkasten und je zwei hl. Jungfrauen auf den Flügeln. Die Außenseiten des ersten und die inneren des zweiten Flügelpaares entbalten die Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und die Familie der drei Marien, die Außenseiten des zweiten und die Innenseiten eines dritten feststehenden Flügelpaares zeigen die Passion: Christus am Olberg, Ecce homo, dramatisch, mit vielen Figuren (Abb. 92 auf S. 580), die Kreuztragung und Kreuzigung. Die Altarstaffel Christus und die Apostel in Schnitzerei. Wolgemut erhielt von dem Zwickauer Rat für das Ganze die für damals hohe Summe von 1 400 Gulden. Die jetzt erblühenden Bergbaustädte am nördlichen Fuß des Erzgebirges, neben Zwickau noch Chemnitz, Annaberg und Schneeberg, waren überhaupt gutzahlende Abnehmer der Nürnberger Kunst. Aus der großen Zahl von Tafeln Wolgemuts aus diesen Jahren seien hier nur angefügt der Katharinenaltar der Lorenzkirche mit drei Statuen im Schnitzschrein und die Legende Katharinas auf den Flügeln um 1480, der Altar in der Johanneskirche in Crailsheim mit fünf Schnitzfiguren in der Mitte und Passionsszenen auf den Flügeln, ein Altar in St. Georg in Dinkelsbühl mit gemalten Kirchenvätern in der Predella, endlich ein Altar in St. Lorenz mit den geschnitzten Figuren des hl. Rochus und eines Engels im Mittelschrein und gemalten Szenen auf den Flügeln 1499. Sehr reich an Bildern aus Wolgemuts Werkstatt ist die Gemäldegalerie des Germanischen Museums.

Wie fechfstzigift figur



78. Wolgemut: Holzschnitt aus dem Schatzbehalter, 1491

Hier befindet sich auch die vielumstrittene, künstlerisch vielleicht am höchsten stehende Schöpfung der Werkstatt Wolgemuts, als dessen Arbeit durch Neudörfers Angabe in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern vom Jahre 1547 beglaubigt: der 1487 von Sebastian Peringsdörfer in die Augustinerkirche gestiftete Altar. Die acht Flügelbilder des Peringsdörfer Altares zeigen in zwei Szenen übereinander Ereignisse aus dem Leben des hl. Veit - seine Geißelung, der Heilige mit seinen Pflegeeltern Kreszentia und Modestus an den Kreuzgalgen gebunden, während Kaiser und Henker vom Hagel geschlagen, er widersteht weiblicher Versuchung, weilt unversehrt im Löwenzwinger, heilt einen Besessenen, wird endlich mit Kreszentia und Modestus im Kessel gesotten. - Ferner sind das Martyrium des hl. Sebastian (Taf. XXXVIII), der hl. Lukas die Madonna malend (Abb. 121), die Ekstase St. Bernhards und Paare von Heiligen dargestellt (Abb. 77). Den bekannten Stil des Wolgemut selbst findet man eigentlich nur in den hl. Standfiguren wieder. Die übrigen Bilder scheint er an hervorragende jugendliche Gesellen seiner Werkstatt vergeben zu haben. Ein frischer und lebendiger Zug tritt uns in diesen Szenen entgegen. Nach Thode ist Wilhelm Pleydenwurf der Hauptanteil am Peringsdörfer Altar zuzuschreiben; ohne Zweifel zeigen die von Wolgemut und diesem seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurf illustrierte Schedelsche Weltchronik (1493) und der Schatzbehalter von 1491, beide im Verlag von Koburger erschienen, in den Holzschnitten Verwandtschaft mit dem Peringsdörfer Altar (Abb. 78). Es sind die gleichen schlanken und lebhaft bewegten lockigen Knaben und die zierlichen Mädchen mit aufgebundenen Flechten, jene jugendlich anmutigen Typen, die uns schon beim Hausbuchmeister begegneten. Der



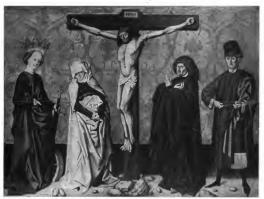
Münchener Meister um 1500: Dreifaltigkeit.
 Blutenburg, Pfarrkirche

letztere hat auf diesen Kreis, wie schon die von Sensenschmied und Frisch gedruckte fünfte deutsche Bibel vermuten läßt, Einwirkung gewonnen. Von anderer Seite ist Hanns Traut von Speier, der sich 1476 in Nürnberg niederließ, für einen Teil der Bilder, neuerdings nach dem Monogramm R. F. auf einer in S. Lorenz befindlichen, noch zugehörigen Tafel "Weigerung Veits das Götzenbild anzubeten" Rueland Frueauf d. J. wenigstens für die Veitslegende angesprochen worden. Diese Frage ist von erheblicher kunstgeschichtlicher Bedeutung deshalb, weil Albrecht Dürer in diesen Jahren in der Werkstatt Wolgemuts den ersten Unterricht empfing, und weil die überragende und strebende Persönlichkeit unter Wolgemuts Gesellen, die den Peringsdörfer Altar ausführte, auf seine Jugend von bestimmendem Einfluß wurde. Vortrefflich ist die räumliche Durchbildung sowohl der Innenräume, die wie bei Wolgemut häufig Blicke in Nebengemächer und durch Fenster gestatten, wie auch der Landschaften, Diegoldschmiedsmäßige Durchführung des krausen Krabbenwerks an den Kragsteinen und in dem Pflanzenwerk bekundet

wieder die eindringlich energische Kunstrichtung, die in Wolgemuts Werkstatt herrschte. Aus Wolgemuts Werkstatt sind auch einige Bildnisse hervorgegangen, die in der scharfen und markigen Zeichnung das knochig herbe Kopiideal dieser Schule widerspiegeln, so ein Ehepaar von 1475 im Dessauer Amalienstift, die Ursula Tucherin in der Kasseler Galerie (Abb. 90 auf 5. 578), der Hans Perkmeister von 1476 und der 72 ichärbier Martin Rosenthaler im Germanischen Museum.

Was noch nach dem letzten Jahrzehnt des 15. Jihhs. in Wolgemuls Atelier gearbeitet worden ist – auch hierfür bietet das Germanische Museum die besten Belege – verrät einen zunehmeden handwerklichen Betrieb, ein Erlöschen der künstlerischen Kraft des Meisters. Er scheint mehr und mehr den Pinsel selbst haben nuhen lassen und nur die geschäftliche Leitung des Unternehmens geführt zu haben. Nichts beweist dies deutlicher als der Umstand, daß der alle Meister in seinen letzten beiden großen Altar werken, dem Hochaltar der Klosterkirche in Heilsbronn von 1502-3 und namentlich in dem erwähnten großen Altar der Plarkrikriche in Schwabach von 1508 den Einfuls seines um dreißig oder vierzig Jahre jüngeren Schlitzer Dürer erfahren hat. Der Heilsbronner Altar enthält im geschnitzten Schrein die Anbetung der Könige, auf den Flügeln das Leben Mariä und Christi; der Schwabacher Altar besteht wieder aus einem Schnitzschrein mit Maria und Heiligen und drei gemalten Flügelpaaren mit Szenen der Passion und Legenden des hl. Johannes d.T. und des hl. Martin. Die äußerliche Aufnahme der schwungvoll bauschigen Dürerschen Formen in das belangene spätelgsiches Schemaw wirkt her nicht erfreulich.

Es ist im allgemeinen im ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. ein unsicherer Zug in die Nürnberger Malerei durch die Nachahmung der Dürerschen Zeichnung gekommen. Auch Wolf Traut, Hans von Kulmbach und Schäuffelein, die in ihrer Jugend bei Wolgemut gelernt zu haben scheinen, sind ihrem 70jährigen Meister darin gefolgt. Dürer hat ihm, wie das Porträt Wolgemuts in der Münchner Pinakothek anzeigt, noch in den späteren Jahren seine Vererhung erhalten.



80. Rueland Früeauf (?) von Salzburg um 1470: Kreuzigung, Wien, Gemäldegalerie

Auf Wolgemuts Zeichnungen lassen sich auch eine Anzahl von Nürnberger wollgewirkten Teppichen, Altarvorhängen und Rücklaken zurückführen, von denen die Geschichte des verlorenen Sohnes mit den Wappen des Stephan Tucher und der Ursula Geuder in St. Sebald um 1480 und die Kreuzigung mit dem Pirkheimer- und einem zweiten Wappen in der Würzburger Universitätssammlung die beachtenswertesten sind. Vermutlich wurden diese Teppiche in dem Nürnberger Katharinenkloster gewirkt. Endlich ist seine Einwirkung auf die Bildschnitzerei Nürnbergs zu berücksichtigen. Er übernahm ja, wie die Verträge ausweisen, stets auch die Lieferung des Schnitzwerks der umfangreichen Altäre, und wenn er auch die Ausführung der Schnitzereien an Bildhauer wie Leinberger und Veit Stoß abgab, so hat er doch zweifellos die Gesamtentwürfe auch für den bildhauerischen Schmuck gezeichnet. Endlich sind seine Entwürfe in Nürnberger Glasgemälden festgestellt worden, besonders ist hier das Kaisersenster mit Friedrich III. in dem Chor der Lorenzkirche zu beachten. Als Zeitgenosse Wolgemuts wurde Wilhelm Pleydenwurf, der Sohn des Hans, schon erwähnt. Er hatte u. a. im Jahre 1491 den Brunnen auf dem Markt zu bemalen und zu vergolden, mit Wolgemut zusammen lieferte er die Zeichnungen zu den Holzschnitten der Schedelschen Weltchronik 1494 und starb im gleichen Jahre. Diese Holzschnitte stellen in der kräftig auch mit Kreuzlagen schraffierenden Modellierung einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den älteren Holzschnitten bis etwa 1490 dar, sie bereiten die Holzschnittkunst Dürers vor. Auch Hanns Traut aus Speyer, seit 1476 in Nürnberg, wurde oben schon, in Verbindung mit dem Peringsdörfer Altar, genannt. Von ihm besitzt die Erlanger Universitätssammlung eine aus Dürers Besitz stammende Zeichnung des hl. Sebastian, die den Einfluß des Schongauer, der in dieser Zeit in Nürnberg häufiger zu bemerken ist, bekundet. Tafelbilder des Hanns Traut sind nach Rsuch u. a. die Flügel des Rochusaltars in der Lorenzkirche, Geburt des Kindes im Bayer. Nationalmuseum, ein Schutzmantelbild in Schleißheim, die Flügel am Dreikönigsaltar in Heilsbronn, das Löffelholzepitaph von 1504 in der Lorenzkirche mit den hl. Sippen, bereits Dürers Rückwirkung anzei- * gend. Schließlich sind von dem Holzschnitzer Veit Stoß, dem führenden Meister der Nürnberger Holzplastik, um 1500 die gemalten Flügel mit den Legenden des hl. Kilian an einem Altar in Münnerstadt zu

erwähnen. Auch eine Anzahl Kupferstiche hat Stoß geschaffen, die einen ähnlich wüsten und übertriebenen Faltenschwung wie seine Holzarbeiten aufweisen. Stoß aber ist, im Gegensatz zu den Nürnberger Malern am Ende des 15. Jhhs., in seinem künstlerischen Temperament dem Dürer der Apokalypse ebenbürtig.

Verwandt mit der Nürnberger ist die bayerische Schule, deren Sitz in der seit der 2. H. des 15. Ihhs, aufblühenden Residenz München war, wo die eben vollendete Frauenkirche ein reges Kunstleben bewirkte.

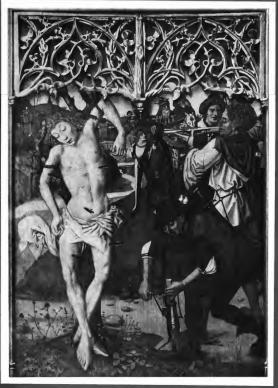
Den Naturalismus, allerdings in provinzieller, fratzenhafter Verzerrung vertreten hier als erste die Arbeiten des seit 1453 in München wirkenden Gabriel Mäleskircher, von dessen Hand die Galerie in Schleißheim eine wilde Kreuzigung besitzt. Eine beträchtliche Anzahl von oberbayerischen Bildern des letzten Drittels des 15. Ihhs. ist in dem Bayer, Nationalmuseum zusammengekommen, darunter verdienen die Kreuzigung aus Baumburg von 1491 und die Tafel mit Katharina und Barbara aus Wasserburg um 1490 Beachtung. Eine der tüchtigsten Leistungen der Münchner Schule um 1500 ist der Hochaltar in der kleinen Kirche in Blutenburg bei München, dessen Mittelbild Gottvater mit dem Leichnam Christi vorstellt (Abb. 79).

Der Hauptmeister Münchens um 1500 ist Jan Pollack, der in München von 1484 bis 1519 gewirkt hat, seit dem Jahre 1488 als Stadtmaler. Urkundlich hat er den ehemaligen Hochaltar in Weihenstephan, jetzt in Schleißheim, mit den ht. Korbinian, Stephan und Benedikt geschaffen. Sein umfangreichstes Werk ist der ghemalige Hochaltar der Peterskirche in München, von dem noch fünf Tafeln mit dem Leben des Petrus am alten Ort sind, während sechs mit dem Leben des Petrus und Paulus in das Nationalmuseum gelangten. Hier ist auch der Altar aus der Münchner Franziskanerkirche mit der figurenreichen Kreuzigung Christi und Passionsszenen auf den Flügeln; zwei zugehörige Flügel sind in der Galerie in Burghausen (vgl. Bd. 1, Abb. 132). Pollack zeigt sich in seiner Aulfassung dem Wolgemut verwandt. Auch er liebt den stark geknitterten Faltenwurf, die heftigen eckigen Gebärden, die karikierten Verbrecherphysiognomien unter dem Volk; selbst in der lebhaften Tiefenwirkung der Landschaften und Architekturen ähnelt er dem Wolgemut. Es erscheint die Vermutung berechtigt, daß er in Polen, wo er dem Namen nach herstammt, vielleicht in Krakau, mit Nürnberger Maler- oder Schnitzwerken in Berührung gekommen ist.

Mit der oberbayerischen Malerei, zumal des oberen Inn- und Isargebiets, berührt sich vielfach die Malerei im angrenzenden Bistum Salzburg. Das Bayerische Nationalmuseum besitzt eine Reihe von Tafeln dieser Gebiete, die Unterschiede kaum erkennen lassen. Seit den siebziger Jahren tritt hier ein durch besonders scharle plastische Form gekennzeichneter herber Stil auf, der von der Tiroler Schule, von Pacher, angeregt erscheint. Ein tüchtiger Meister des letzten Jahrhundertdrittels ist Rueland Früeauf, der von 1470 bis um 1503 hauptsächlich in Salzburg gewirkt hat, später jedoch auch vorübergehend in Passau, dann für Regensburg und die Wiener Gegend tätig war. Als sein Frühwerk um 1470 gilt die markige Breittafel der Wiener Gemäldegalerie, den Kruzifixus mit Maria und Johannes und die hl. Katharina und Sebastian noch vor damaszierten Goldgrund darstellend (Abb. 80). Seine Hauptschöpfungen sind die mit dem Monogramm RF verschenen Passionstafeln von 1490 und 91 in der Wiener Galerie und vier große Bilder in der Pfarrkirche in Großgmain von 1499 - nach denen der Künstler früher als Meister von Großgmain bezeichnet wurde. Sie schildern die Darstellung im Tempel, den zwölfjährigen lesus im Tempel, Pfingsten und Tod Maria. Attertümlich sind der Goldgrund, auf den Wiener Bildern noch damasziert mit großen Granatmustern, die geringe Durchlührung der Ortlichkeit, eine gewisse statuarische Starrheit der Figuren. Die scharfplastische holzschnittartige Durchmodellierung des reichgeknitterten Gefälts ist ein durchgehendes Merkmal dieser Bilder. Bemerkenswerte Arbeiten Früeaufs sind weiter ein Triptychon mit dem Tod Maria aus Salzburg in der Wiener Galerie und zwei Kirchenväter von 1498 in Berliner Privatbesitz, eine Verkündigung in Budapest und eine Geburt des Kindes in Venedig.

Der ganze Südosten Deutschlands verrät seit den siebziger Jahren die nähere oder entferntere Einwirkung des Hauptmeisters der Tiroler Schule, Michael Pachers.

Michael Pacher, nachweisbar von 1465 bis zu seinem Tode 1498 in Bruneck im Pustertale. der ehemaligen Sommerresidenz der Bischöfe von Brixen, war urkundlich Holzschnitzer und Maler in einer Person und in beiden Zweigen gleich tüchtig. Als Holzschnitzer tritt er uns allein in seinem frühesten, quellenmäßig ihm zuzuschreibenden Werk entgegen, dem Hochaltar in der Pfarrkirche in Gries bei Bozen von 1471. Die freigeschnitzten Gruppen des fast allein erhaltenen Mittelschreins, einer Krönung Maria mit den hl. Michael und Erasmus auf den Seiten, sind nach dem feierlichen Typus der Köpfe und dem knittrigreichen Falten-



Motata des Peringadorier Alleret Manyrium des his Sabasterii, 1487



wurf den oberdeutschen, speziell den schwäbischen

Altarschreinen anzuschließen :eine Einwirkung von Multschers Sterzinger Altar auf Pachers Bildhauerei ist wahrscheinlich. Das reich durchbrochene Maßwerk der bekrönenden Baldachine hält sich noch in den strengeren geometrischen Formender beginnenden Spätgotik. In Pa-Hauptschöpfung, dem 1479-1481 entstandenen Altar für die Pfarrkirche in S. Wolfgang beim Attersee in Oberösterreich, einer Bestellung des Abtes Benedikt Eggh von Mondsee, wirken Bildhauerkunst und Malerei zusammen zu einer der großartigsten Schöpfungen unter den oberdeutschen Flügelaltären der Spätgotik. Die Gruppen des Mittelschreins, Christus die kniende Maria segnend, und die hl. Bischöfe Wolfgang und Benediktus auf den Seiten stehen unter reich verschlungenen, tiefschattenden Baldachinbe-



81. Friedr. Pacher von Bruneck i. T. um 1480: St. Wolfgang heilt eine Besessene. Vom Altar in St. Wolfgang

krönungen. Der mächtige Faltenschwung dieser Figuren und einer Schar durch das Maßwertgeäst verteilter fliegender Engel ist erfüllt von dem aufs höchste gesteigerten spätgotischen
plastischen Leben, das auch in den ritterlichen Heiligen auf den Seiten des Kastens, in den
Gruppen der Anbetung der tief ausgehöhlten Predella, sowie dem mit der Passionsgruppe
und anderen Statuen erfüllten, reich durchbrochenen und geschweiften Strebewerk des Aufsatzes hinausströmt. Um so befremdlicher sind die Malereien der Flügel (Abb. 81), deren
erstes Paar innen vier Jugendszenen Christi (Bd. 1, Abb. 117), zugeklappt mit den Innenseiten des zweiten Paares zusammen acht Szenen aus dem späteren Leben Christi vorführt,
während die Rückseiten des zweiten Paares vier Vorgänge aus dem Leben des hl. Bischofs
Wolfgang schildern. Unter den Ereignissen aus Christi Leben sind die Mehrzahl ungewöhnlich und mußten von dem Meister neu komponiert werden, so die Taufe Christi, die







 Fabeltiere von einem Baseler Wirkteppich um 1480. Basel, Histor. Museum

Versuchung durch den Teufel, die Hochzeit zu Kana, Speisung der Fünftausend, Christus flieht aus dem Tempel vor den Juden, die ihn steinigen wollen, Vertreibung der Händler aus dem Tempel, Auferweckung Lazari. Die monumentalen, meist in feierlicher Ruhe verharrenden Gestalten, unter einem tiefen Augenpunkt gesehen, in klar vertiefter und beleuchteter, tief nach hinten führender Architektur, stehen mit dem spätgotischen Gewirr der vergoldeten Schnitzereien in einem unleugbaren stilistischen Widerspruch. Die Malereien verraten den starken unmittelbaren Einfluß der Schule von Padua, speziell des Mantegna, sei es, daß Pacher in dessen Werkstatt selbst oder nur dessen Wandgemälde wie in den Eremitani in Padua studiert hat. Die ganze Malerei Tirols selbst diesseits des Brenner stand ja während der 1. H. des 15. Jhhs. in engster Berührung mit Oberitalien. Noch die Werke der Brixener Malerschule um die M. des 15. Jhhs., wie die Kreuzigungsdarstellungen im Brixener Kreuzgang, aus dem Kloster Sonnenberg bei Bruneck, aus der Bozener Franziskanerkirche und aus der Brixener Frauenkirche, letztere drei im Ferdinandeum in Innsbruck, verraten dies. Auch die Architektur der Brennerstraße ist halb italienisch. Pachers klare, scharse Plastik der aus verschiedenfarbigen Quadern gebildeten Gebäude von italienisch-gotischem Gepräge, der tiefe Augenpunkt, die steifen, zum Teil quer über den Körper laufenden harten Falten, wie nach gesteiftem Papier oder Leinen gezeichnet, auch einzelne der mit Stand- und Spielbein jonglierenden sehnigen Jünglingsgestalten - im Gegensatz zu der oft weichlichen Haltung der heiligen Personen - sind mantegneske Züge. Aber sie sind nicht recht verarbeitet. Der große Schwung, die eherne Kraft des Mantegna fehlen; dessen Schulung an der antiken Plastik lag Pacher fern. Die Elemente des kleinlichen deutschen Naturalismus, namentlich auch in der allzudeutlichen Erzählung der Wundergeschichten zu spüren, stehen in einem unlösbaren Widerspruch mit dem angestrebten großen Stil. Es gingen noch zwanzig Jahre hin, bis erst der jugendliche Dürer die Kunst des Mantegna tiefer verstand. Die räumlich malerische Durchbildung ist entschieden Pachers größte Stärke; das weiträumige Gefühl, das



84. Meister ES von 1466: Buchstabe O aus einem Figurenalphabet. Kupferstich



85. Meister ES: Vögel aus einem Kartenspiel Kupferstich

sich in den oberdeutschen Kirchenbauten des 15. Jhhs. ausspricht, findet bei ihm zuerst auch in der zweidimensionalen Darstellung der Malerei seine Wiedergabe. Die von scharfem Seitenlicht erhellten Kirchenschiffe mit spätgotischen Kreuz- und Netzgewölben setzen durch ihre perspektivische Wahrheit in Erstaunen, zumal wenn man die kulissenartigen, halbphantastischen Baulichkeiten vergleicht, die in den Tafelbildern der andern deutschen Schulen im letzten Drittel des Jahrhunderts gang und gabe sind. Gewaltsam und frappierend wirken die kühnen Verkürzungen, die bei Nebenpersonen häufig angewendet werden, und wieder dem Mantegna nachgemacht worden sind. Auch in der violettgelblichen einheitlichen Farbenstimmung ist das Vorbild des Paduaners zu verspüren. Wie viel rassiger und kraftvoller erscheint uns aber der Holzbildhauer Pacher als der Maler! Wie viel unmittelbarer verkörpert sich das Gefühl des Deutschtirolers in der altheimischen Holzschnitzkunst als in den Tafelbildern! Durch die höchst virtuos gehandhabten technischen Kunstkniffe dürfen wir uns nicht blenden lassen. Im engen Tale, abseits vom großen Strom des Kunstlebens, konnte Pacher zwischen dem großen Stil des benachbarten Italiens und dem spätgotischen Naturalismus der oberdeutschen Malerei keine überzeugende Verbindung herstellen. Die Mehrzahl der Tiroler, salzburgischen und oberösterreichischen Meister der Spätgotik verraten zwar eine verwandte Richtung, aber eine lebenskräftige Schule vermochte Pacher nicht zu bilden, seine Kunst blieb eine Episode.

Nicht ganz deutlich sind die Anfänge Pachers, die um 1460 bis 1465 liegen müssen. Nachweisbar hat auf seine Malerei wie auf die Plastik die Kunst Hans Multschers, namentlich der Altar im nahen Sterzing von 1458 eingewirkt. Ein dem Pacher zugeschriebenes Altsrbild mit der Anbetung der Könige in der Plarrkirche in Mitter-Olang im Pustertal scheint sogar auf die Komposition der gleichen Szene in Multschers fügelbilders von 1437, jetzt in Berlin, zurücksurgerifen. Die Kernfrage ist aber, ob der scharft-



Hochaltar der Blasiuskirche in Boplingen mit den Gem
älden von Herlin, 1472
 Vgl Abb. S. 548

plastische Stil unter dem Einfluß der Paduaner schon vor Pacher in der Tiroler Schule Fuß gefaßt hat, oder, was wir annehmen möchten, ob Pacher im als erster um 1400 an Ort und Stelle studiert und in die Heimat eingeführt hat, wo bis dahin der weichere ideale Stil geherrscht hatte. Eine Reihe von Bildtafeln mit der Legende der hl. Katharia in der Klosterkirche in Neustift bei Brizen, die nach Hans Semper einem um 1404 gestifteten Flügelaltar angehören sollen, weisen bereits den kleinbrüchigen, scharf modellierten ""Skulpturstift" im Gefält auf, bei sonst altertümlicher Haltung, wie dem großdamszierten Goldgrund; aber wir glauben dennoch, daß ihr Urheber ebenso wie der des verwandten Barbaranaltars in der gleichen Kirche, nicht Begründer des Stils sind. Es sind ältere Meister, die den Paduaner Stilt von Pacher übernehmen. Durch Multscher ist Pacher die Kenntanis des niederfändischen Naturalismus übermittelt worden.



87. Ulmer Meister um 1496; Mittelschrein des Hochaltars der ehem. Abteikirche in Blaubeuren

Eine weitere große Arbeit Pachers, der Hochaltar für die Franziskanerkirche in Salzburg, 1484 Legonne, blieb unvollendet. Von den sellenen sonstigen Bildern Pachers verdienen genannt zu werden die Teile des Kirchenwäteraltars von 1490 aus dem Dom zu Brisen mit den Kirchenwätern Gregorius (Bd. 1, Abb. 116) und Augustinus, jetzt in der Münchner Pinakothek und den Kirchenwätern Ambrosius und Hieronymus in der Augsburger Galerie. Die Rückseiten in der Augsburger Galerie schildern vier Darstellungen aus dem Leben des sel. Nikolaus von Cusa, Bischofs von Brisen.

Von den zahlreichen Bildern der Schule und Nachfolge Pachers genügt die Nennung der nachfolgenden Tateln. Legende des hl. Korbinian in S. Korbinian im Pustertal, Kreuztragung und Christus vor dem Höhenpriester im Kloster Neustiff, Marter des hl. Laurentius und Stephanus als Almosenspender in der Augsburger Galerie, St. Augustinus und Monika im Bayerischen Nationalmuseum, ebendort und im Kloster Neustiff im Britzen noch eine größere Anzahl geringerer Schubilder, ferner im Erzbischöflichen Seninar in



88. Jörg Syrlin d. J.: Zeichnung zum Hochaltar des Ulmer Münsters. Stuttgart

Freising, wo auch eine Taufe Christi von Friedrich Pacher, dem Bruder Michaels, befindlich, und im Ferdinandeum in Innsbruck (eine Schaustellung Christi von 1508, Bd. 1, Abb. 131). Wandgemälde seiner Hand belanden sich an dem 1882 durch Überschwemmung zerstörten Weisberger Bildstöckel und in der alten Sakristel der Neustifter Stijfskirche, davon vier Medaillons mit Kricheavlätern erhalten. Umfangreichere Wandgemälde seiner Schule sind in der Platrafriche von Übernauern bei Windisch-Matrei und im Schloß Bruck bei Lienz. Die Auflösung seines Stils täßt sich in den Talein mit der Verkündigung (Bd. 1, Abb. 73), Geburt, Darstellung und dem Marientod im Kapitelsauf des Stifter Wilten, und in den Bildern des schon um 1500 in Brizen lätigen Marx Reichlich verfolgen. Dieser ist, auch Semper, der das Werk Pachers und seiner Schule zum erstenmal zusammengestellt hal, der Urheber der Mehrzahl der Flügelbilder des Hochaltars von Heiltgenblut in Kärnten, dessen prächtiger geschnitzter Schrein mit der Gruppe der Krönung der Maria trotz des apäten Vollendungsjahren 1520 noch die Pachersche Schule auch in der Holzschnitzerei der östlichen Alpenländer lebendig zeigt.

Der spätgotische Naturalismus in der oberdeutschen Malerei.

Zwar haben die oberdeutschen Malerschulen der 2. H. des 15. Jhhs., nicht weniger wie ihre niederdeutschen Zeitgenossen, den Weg zum spätgotischen Naturalismus erst durch einen entscheidenden Anstoß von den Niederlanden gefunden. Aber das Gesamtbild des oberdeutschen Schaffens auf dem Gebiete der malerischen Künste weicht schließlich doch in wesentlichen Zügen erheblich von der Malerei der Niederlande ab. Allein die Entfaltung der dekorativen Zweige der Malerei, der Glas- und Buchmalerei, der Teppichwirkerei, der graphischen Künste, des Hölzschnittes und Kupferstiches, ist in ihren Endergebnissen ganz verschieden von der Tätigkeit der Niederländer in diesen Fächern.

Erscheint die Malerei Oberdeutschlands in der 2. H. des 15. Jhhs. auch durch eine größere Anzahl verschieden gearteter Individualitäten in eine Reihe von Einzelepisoden und Kunstarten zerrissen, so ist



89. Art des Schüchlin: Zeichnung für einen Altarschrein, um 1500

doch gegenüber der niederländischen und der dieser verwandten niederdeutschen Malerei ein durchgehender Grundzug festzustellen. Die oberdeutsche Malerei wandelt die malerische Formensprache der Niederländer in eine vorwiegend zeichnerische, plastische um. Bei allen süddeutschen Meistern der Zeit um 1460 bis 70, die mit Roger von der Weyden oder seiner Richtung in Berührung gekommen sind, bei Isenmann, Herlin, Schichlin, Hans Pleydenwurf, Wolgemut und Schongauer, haben wir diese Umbildung wahrgenommen. Der Hauptausdruck wird in die Linlen gelegt, die zwar leuchtenden und kräftig modellierten Farben werden mehr wie bei Glasfenstern oder Kartons in die Konturen eingefüllt. Dieses flächendekorierende Streben findet weiter in der Steigerung der Faltenunruhe und der Bewegung der Figuren, in den übertrieben ausladenden Gebärden, den im Tanzschritt einherschreitenden Beinen, den in den Gelenken geknickten Händen und den eckig gebogenen Armen Betriedigung. Hiermit entlernt sich die oberdeutsche Malerei noch weiter von den immer maßvoll ruhig bleibenden burgundischen Niederländern und den Niederdeutschen.

Die oberdeutsche Malerei ist bis gegen 1500 vorwiegend im Dienste der großen Altarscheine tätig gewesen; sie hat weit mehr eine flächenschmückende dekorative Aufgabe zu lösen gehabt als die niederländische Malerei, die recht eigentlich als erste die moderne Gatung; des für sich bestehenden Bildes, als begrenzten Ausschnitts der Natur, geschaffen hat. Als Teil im ganzen Aufbau des Schreins hängt die gemalte Tafel in Oberdeutschland weit enger mit der spätgotischen Architektur zusammen. Das scharfe gebundene flächengemäße Gefühl des Steinmetzen teilt sich auch dem Maler mit. Er steht der Natur



90, Michel Wolgemut i Bildnis der Ursula Tucher. Kassel, Galerie

nicht unbefangen gegenüber, sondern noch, wie der mittelalterliche Künstler. erfaßt er sie mehr unter ornamentalen Zwangsvorstellungen. Gerade in der Tierdarstellung, um ein prägnantes Beispiel aufzugreifen, lebt dieses Gebundene, Dumpf-Starre des Naturempfindens des gotischen Meisters ietzt noch nach; die Vögel und Tiere des Meisters ES und Schongauers. die Fabelwesen der oberrheinischen Bildteppiche, die geschnitzten Käuzchen und Eulen an Syrlins Chorgestühlen atmen noch den animalischdämonischen, in den Stein gebannten Geist der Löwen, Drachen und Chimären der gotischen Wasserspeier älterer Zeit (Abb. 82-85). Gefesselt in den Banden des gotischen Architekturgefühls, konnte die oberdeutsche Malerei nicht zu der bildmäßigen Anschauung der gleichzeitigen Niederländer und Italiener gelangen. Sie verfängt sich gewissermaßen in dem Netz des Dekorativen; ein unruhvoller Drang verstrickt sie nur noch immer mehr darin und scheint ihr zuzeiten ieden Weg ins Freie und zur ruhigen Anschauung zu versperren.

Zum Verständnis dieser Erscheinung ist daher ein Blick auf die mit ihr gemeinsam vorwärts schreitende Holzbildhauerei der Schreinaltäre gar nicht zu umgehen. Multscher, Herlin, Wolgemut, Pacher und viele andere lieferten den Quellen gemäß auch den plastischen Schmuck der großen Flügelschreine. Und wo sie, wie Herlin und Wolgemut, die Schnitzarbeit in Austrag an Bildhauer gaben, so fertigten sie doch wenigstens die Entwürfe dafür an. Solche Zeichnungen zu Schnitzaltären sind mehrere erhalten, es genügt einen derartigen zu einem Dreifigurenschrein im Stile Schüchlins und einen großen Riß zum Ulmer Hochaltar, vielleicht von des jüngeren Syrlin Hand, zu nennen (Abb. 88, 89). Das sind uns wichtige Zwischenglieder in der Erkenntnis des Gemeinsamen im Stil der oberdeutschen Maler und Schnitzer. Und wie sehr beide ineinander wirkten, läßt z. B. die gemalte Landschaft im Hintergrund der Reliefs auf den Blaubeurener Flügeln und umgekehrt der plastische Kruzifix mitten in dem gemalten Kalvarienberg in St. Georg in Dinkelsbühl erkennen. Eine gewisse Rolle bei der Ausstattung der Altarschreine fiel auch den Schreinerwerkstätten zu, die das Rahmenwerk und teilweise selbst die ornamentalen Teile herstellten. Jörg Syrlin in Ulm ist ein solcher Schreiner, der sich allmählich zum Holzschnitzer und Bildhauer emporgeschwungen hat. Seine frühesten Arbeiten sind ein Betpult von 1458 und ein Schrank mit

Schnitzerei von 1465. Verwandte Möbel sind auch zuweilen auf schwäbischen Bildern im Hintergrunde, so Flachschnittruhen auf dem Blaubeurener Altar abgebildet. Die Bildschnitzerei Oberdeutschlands folgt der Malerei in dem Naturalismus erst allmählich nach. An Herlins Rothenburger Altar von 1466 z. B. sind die Passionsgruppe und je zwei Heilige im Mittelschrein noch in dem weichfaltigen rundlichen Stil gearbeifet, der sich auch an Multschers Sterzinger Altar von 1457 und anderen späteren Arbeiten Multschers, wie den Figuren der Barbara und Magdalena aus Heiligkreuztal in der Lorenzkapelle in Rottweil, beobachten läßt. Während die gemalten Flügel schon den Naturalismus Rogers von der Weyden verarbeitet haben! Einen der frühesten Fälle des Realismus auch in der Schnitzerei bietet aber der nur drei Jahre spätere Hochaltar in Tiefenbronn von 1469 mit Schüchlins Malereien dar. Hier sind die Gruppen der Beweinung und Kreuzabnahme mit je zwei Heiligen in zwei Geschossen unter den flachen ausgeschnittenen Maßwerkbögen aufgestellt, die für die Altarschreine der



91. Friedr. Herlin: Weibliche Stifterinnen vom Georgsallar. Nördlingen, Museum

burgundischen Niederlande so bezeichnend sind. Die Figuren sind hagerer und zum Teil schon in kleinbrüchige Gewänder gehüllt. Dieser Bildschnitzer, vielleicht Syrlin d. A. selbst, oder doch einer seines Kreises, hat zweifelsohne Kunde von dem niederländischburgundischen Stil gehabt. Mehrfach ist schon darauf hingewiesen worden, daß Syrlins Porträtolastik, die sich so glänzend an dem Chorgestühl des Ulmer Münsters entfaltet, von der Bildniskunst des burgundischen Bildhauers Nicolaus Lerch angeregt worden ist, der von Straßburg über Konstanz, donauabwärts nach Wien zog, wo er am Hofe Kaiser Friedrichs III. das prachtvolle Sandsteinepitaph mit der Figur des Kaisers arbeitete. Nicolaus hat die Bildhauerei Oberdeutschlands, vermutlich selbst Pachers Stil, mächtig auf den Weg des Naturalismus vorwärts gerissen. In diesen früheren Altarschreinen um 1470, ein markantes Beispiel ist auch Herlins Bopfinger Altar mit der von Engeln gekrönten Maria und den Heiligen Blasius und Christoph im Schrein (Abb. 86), ist das Maßwerk der bekrönenden Baldachine noch streng, gestäbeartig und geometrisch gebildet; Pachers Altar in Gries von 1471 sei hier nochmals angezogen. Die von Nicolaus Lerchs Badener Kruzifix angeregte geschnitzte Passionsgruppe und zwei Heilige von Herlins Nördlinger Altar aus der Georgskirche um 1479 - eine Arbeit des Nürnbergers Simon Leinberger - zeigen den Naturalismus



92. M. Wolgemut: Ecce homo vom Hochaltar der Marienkirche in Zwickau

fortgeschritten. Von Leinberger geht dann Veit Stoß aus, der in Nürnberg die letzte Steigerung des bewegten und malerischen Schnitzstils der Spätgotik vertritt ; in seinem Krakauer Marienaltar (1477-89) steht dieser Stil auf der Höhe. Schwaben hat in dem aus Syrlins Richtung hervorgegangenen Hochaltar von Blaubeuren um 1496 eine ebenbürtige, aus verwandtem Geist empfundene plastische Schöpfung (Abb. 87). Der Schwung des tief herausgeschnittenen flatternden Faltenwerks der majestätischen Gottesmutter und der vier Heiligenstatuen des Mittelschreins geht mit der lebhaften Bewegung zusammen. die nun die statuengeschmückte hochaufgipfelnde Bekrönung, die zusammenwachsenden Filigrankronen der Baldachine und das Ranken- und Astwerk der Umrahmungen ergreift. Hier treten allenthalben die geschweiste Linie, die durcheinanderschießenden Maßwerkstäbe, vegetabilisches Gerank und gerollte Bänder an die Stelle der geometrisch-linearen Formen. Und doch ist die Bewegung mehr ornamental, dekorativ, malerisch unruhig, was sich besonders wie auch bei Pachers Statuen darin zeigt, daß die Körper der Figuren nur wenig bewegt sind, daß sie

last starr und wie gefesselt dastehen, umbrandet von dem Gewoge der Faltenmassen und dem Spiel der Verschlingungen im Rahmen- und Füllwerk. Es waltet die gleiche Gebundenheit durch das architektonisch dekorative Gesetz wie in den Malereien der Flügel. Die Bemalung und Vergoldung — die Hintergründe der Statuen sind meist damaszierte Goldgründe — erhöben den malerischen Effekt; in den flachen Reliefs der Flügel — Anbetung der Hirten und Könige — haben wir bezeichnende Beispiele dieser für die oberdeutsche Spätgolik so charakteristischen Zwischengattung von Skulptur und Malerei. An Bedeutung kommt der Hochaltar der Kilianskirche in Heilbronn von 1498, wiederum fünf Figuren im Mittelschrein, dem Blaubeurener gleich.

Im nördlichen Schwaben und Unterfranken bezeichnen die Flügelaltäre des Tilman Riemenschneider, namentlich der Marienaltar der Herrgottskirche in Kreglingen (1495–1499) und der hl. Blutsaltar der Jakobskirche in Rothenburg ob der Tauber (1499–1505), den Höhepunkt der spätgotischen Holzschnitzerei. Die reichverschlungenen, von naturalistischem Pflanzenwerk durchwucherten Maßwerkhaldachine in den schwäbischen und elsässischen Olasgemälden des Hans Wild offenbaren den starken Einfluß der Bildhauerkunst auf die Ausbildung der spätgotischen Glasmalerei. Es ist klar, daß das enge Zusammenarbeiten

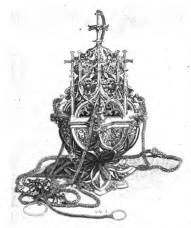
der Maler und Bildhauer auf den Charakter der Malerei im Sinne des Scharfplastischen, Kantigen und Welligen wirken mußte. Eine gewisse stilbildende Rolle spielte daneben die Goldschmiedekunst; den Meister ES, Schongauer, den jungen Dürer sehen wir in ihren Anfängen mit der Goldschmiedekunst in Verbindung (Abb. 94). Neben ihnen entwarfen auch andere oberdeutsche Maler und Stecher, wie der Hausbuchmeister, Risse für Goldschmiedearbeiten. Das Präzise, Spitzige, Zierliche, Kniffelige im Stil des Kupferstichs, das von der Goldschmiedekunst überkam, mußtenotwendig die Tafelmalerei in einem ähnlichen Geiste beeinflussen.

Aber man wird sich hüten, die letzten Ursachen des spätgolischen Naturalismus in der Tafelmalerei Oberdeutschlands in derartigen "lechnologischen" Einflüssen zu suchen. Die treibenden Kräfte liegen natürlich in dem seelischen Zustande der oberdeutschen Zeitgenossen der Zeit



93. Fr. Herlin: Ausschnitt aus dem Ecce homo in Nördlingen, Galerie

Kaiser Friedrichs III. Gegenüber dem monumentalen und geschlossenen Zug, der noch in der Malerei des Witz, Multschers und des Meisters des Tucheraltars vorherrscht, scheint sich nun das Streben der Darstellung in die kleinsten nebensächlichsten Dinge zu verlieren. Köpfe und Hände mit allen Furchen und Runzeln, häufig geradezu abnorme häßliche Gewächse, die einzelnen Haarsträhnen, die kleinsten Brechungen des Gefälts, das Gerät, Schmuck, Schnallen, Waffen, die Gräser und Steine, das Geäst der Bäume, alles wird mit gleicher Genauigkeit studiert. Der feierliche religiöse Gehalt tritt häufig in den Hintergrund. Die hl. Familie wird in die kleinbürgerliche Sphäre, die Passion in das Geschrei des Marktes herabgezogen. Ein kleinlicher spießbürgerlicher Zug ist nicht selten, nicht nur in der geistigen Fassung der Themen, auch in der künstlerischen Haltung. Die Kompositionen und die Formen scheinen aus lauter einzelnen Teilen zusammengesetzt; jede Linie muß gebrochen werden und gekrümmt, selten ein durchgehender kühner Schwung. Verkniffene Männergesichter und alltägliche Weiber, ein unfreies, ängstliches Geschlecht, häufig etwas Ungesundes und Verschrobenes. In der Auswahl unserer Abbildungen haben wir uns bemüht, diese überwiegende Schattenseite der spätgotischen Malerei in den Hintergrund treten zu lassen. Sicher ist diese Malerei ein getreues Spiegelbild der Epoche Friedrichs 111.



94. Schongauer: Weihrauchfaß, Kupferslich

Der Kaiser selbst, der sich in seiner Burg in Wiener Neustadt mit spitzfindigen Devisen und genealogischen Spielereien, mit Edelsteinen, Goldgefäßen und Kuriositäten beschäftigte, während das Reich von den Türken, Polen, von Burgund und den Dänen beraubt wurde, ist der typische Vertreter des Geistes der Epoche. Besonders in der Nürnberger Schule, in Wolgemuts Arbeiten hat die Richtung sich verewigt (Abb. 92). In der Enge der Auffassung wie in der Ausspinnung der Leiden der Passion, in der Ausführlichkeit, mit der die Roheit der Schergen gegeben wird, kommt auch eine Härte des Gemüts zutage. Sie hat in der grausamen inhumanen Kindererziehung dieser Generation ihre Parallele, wie ja ein lustiges frisches Kind unter den verkrümmten Würmern der Geburt Christi selten vorkommt. Luther hat uns aus seiner eigenen lugend ein Bild dieser Kindererziehung gegeben. Die Unbildung des Adels,

. die Verachtung des Bauernstandes sind gleichfalls dunkle Zuge im Charakter dieser Zeit, auch sie mußten die Kunst auf die dumpfe Atmosphäre des Bürgertums beschränken. Die Vorzeichen des großen Bauernkrieges gingen wie ein böser Geist durchs Land. Häufig sind Verspottungen des Bauern in Kunst und Dichtung der Epoche. Umsonst suchen wir nach den reizenden Bauernidyllen in den burgundischen und französischen Wirkteppichen und Handschriften der 2. H. des Jhhs. Den zu solcher Menschenwürde erhobenen Köpfen armer Hirten und Bauern in den Bildern von Memling und von van der Goes kann die oberdeutsche Malerei nichts Ebenbürtiges an die Seite stellen. Die bizarre, bald überknappe, bald breitbauschige Tracht ist auch ein Ausdruck des Verzwickten und Gekünstelten (Abb. 93). Das Studium des nackten Menschen war unbekannt. Die ängstlich blickenden Köpfe, die starre, etwas gebeugte Haltung der Menschen ist in den Stifterbildnissen und den noch seltenen Porträts festgehalten (Abb. 90,91). Krampfhaft fallen sie die Hände, oder drehen in den knochigen Fingern den Rosenkranz. Mit der äußerlichen Beilegung der Religionskämpfe durch das Baseler Konzil wuchs die innere Seelenangst und Bedrücktheit, nie war die Betätigung des religiösen Geistes nach außen, in glänzenden Kirchenausstattungen, Altären, Glasgemälden und Silbergerät, die Reliquien- und Heiligenverehrung größer. Und doch ist es nicht der gewaltige Glaube, der die gotischen Kathedralen des hochgotischen Stils errichtete, den wir hier in den breitbehäbigen wohlräumigen Hallenkirchen des 15. Jhhs. geschäftig sehen in der Stiftung von Familien- und Zunftkapellen und -altären. Der Chor von St. Lorenz in Nürnberg, die Georgskirchen in Dinkelsbühl, in Nördlingen, die Münchener Frauenkirche und die Kirchen des sächsischen Erzgebirges, in Zwickau, Annaberg und Schneeberg usw., sind Hauptdenkmale dieser Richtung.

Wie des öfteren bemerkt, ist die kirchlich
gebundene Tafelmalerei
vorzüglich Träger dieses
herben Sinnes. Freier
und, heiterer äußert sich
die Zeit in den B u ch illustrationen, den Zeichnungen und Holzschnitten, in den Kupterstichen
und in den Bildteppichen, auch in den well-



95. Meister des Hausbuchs: Liebespaare. Kupferstich

lichen Glasgemälden (Abb. 95, 96). Ein jugendlich volkstümlicher Zug, ein frischeres Verhältnis zum Leben, selbst Humor und Satire machen sich breit. Der profane Gedankenkreis der gedruckten Holzschnittbicher hat ja um 1470 schon, in Schwaben namentlich, italienische und antike Elemente in sich aufgenommen. In der Holzschnittechnik wird im Laufe der achtziger Jahre der einfache Umrißstil durch eine mehr schraffierende Weise ersetzt. Den Fortschritt beleuchten etwa diese Werke: Die Weisheit der alten Meister bei Leonhard Holl in Ulm 1483, Breydenbachs Wallfahrt zum hl. Grabe bei Reuwich in Mainz 1486, wo überhaupt die Linienführung schon rundlicher wird, namentlich die erwähnten Koburger Drucke nach Wolgemust und Wilh. Pleydenwurfs Zeichnungen illustriert, Schatzbehalter 1491 und die Schedelsche Weltchronik 1494, ein Höhepunkt vor Dürer; die Drucke des Bergmann von Olpe in Basel, Brandts Narrenschifil 1494, und des Michel Further beendort, wie z. B. der Ritter vom Thurn 1493, wo schon Dürers Jugendstil einwirkt, endlich die Drucke Grüningers in Straßburg um 1500: die Chirurgie und Sebastian Brandts Virgil-Ausgabe. Hier wird durch dichte Paralleloder auch schon durch Kreuzschraffur die malerische Wirkung immer mehr herausgearbeilet.

Der herbe, scharfe und vorwiegend lineare spätgotische Naturalismus der Zeit von 1460 bis 1490, der in Isenmann, in Schüchlin, Herlin, Pleydenwurf, Wolgemut, Pollack, Pacher und Früauf seine Hauptvertreter hat, wird zuerst durch Schongauers späteren Stül



96. Glasgemälde mit spielenden Paaren nach Zeichnung des Hausbuchmeisters um 1490. Berlin, Kunstgewerbemuseum

in eine mehr bewegte, schwungvolle, ja malerische Form gebracht. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jhhs. schreitet die Bewegung im Sinne der größeren Linienführung, des breiteren malerischen. Vortrags, einer tonigen und verschmetzenden Malweise fort. Zeitblom in Ulm, Strigel in Memmingen und namentlich Hans Holbein der Altere in Augsburg sind auf diesen Wegen. Die späteren Werke Holbeins und Strigels, von 1510 ab, führen bereits in die Renaissance hinein. Erst im folgenden Abschnitt soll im Zusammenhang mit dem Aufstieg Dürers die am E. des 15. Jhhs. beginnende Auflösung des spätgotischen Stils in der oberdeutschen Malerei dargestellt werden.



97. Albrecht Dürer: Der Reiterzug, 1489. Federzeichnung. Bremen, Kunsthalle

X. Die Frührenaissance. Dürer und seine Zeit. Albrecht Dürer.

Die lebendigen Kräfte in der oberdeutschen Malerei der Spätgolik erreichten ihre letzte und höchste Entfaltung und fanden ihre Auflösung zugleich in der Kunst Albrecht Dürers in Nürnberg. Er hat die oberdeutsche Malerei — weniger in äußerlich formalem Sinne wie der ältere Holbein und Burgkmair in Augsburg — sondern in der vollen Bedeutung des Wortes zur Renaissance hinübergeführt. Die Stellung des größten deutschen Künstlers als Vermittlers zwischen zwei durch tiefe Kluft getrennten Epochen in der deutschen Kunst, muß in dem Handbuch, das die großen Zusammenhänge der Entwicklung zeigen soll, den Mittelpunkt der Darstellung bilden. Unmöglich wäre es, hier allen Seiten und dem gesamten Schaffen des auch dem Umfang seines Werkes nach fruchtbarsten deutschen Malers gerecht zu werden. Die monumentale Publikation seiner Zeichnungen von Lippmann, die Zusammenstellung seiner Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte von Valentin Scherer in den Klassikern der Kunst und Wöfflins tiefempfundenes Dürerbuch (Die Kunst Albrecht Dürers) führen vortrefflich in das Werk des Künstlers ein.

Aumerkung: Ein großer und wichtiger Teil der Abbildung en des Werkes Dürers und seiner Zeitgenossen ist bereit mersten, von Burger bearbeitelten Bande der deutschen Malerei gebracht worden. Darauf wird in unserer Darstellung jedesmal hingewiesen.



98. Dürer: Selbstbildnis des Dreizehnjährigen 1484. Albertina

Dürer ist geboren als Sohn des Goldschmiedes Albrecht Dürer in Nürnberg im Jahr 1471. Sein Vater unterrichtete den Knaben frühzeitig in dem Goldschmiedhandwerk, wo er säuberlich arbeiten lernte. 1m Jahre 1486 gab er ihn in Wolgemuts Werkstatt, in der Albrecht bis zum Jahre 1490 als Lehrknabe blieb. Die zufällig erhaltenen spärlichen Zeichnungen des Kindes - das Selbstbildnis des Dreizehniährigen, von 1484 (Abb. 98), die Maria auf dem Thron mit zwei Engeln 1485, der Reiterzug von 1489 (Abb. 97) und einige Soldaten- und Reiterzeichnungen der folgenden Jahre deuten auf den starken Eindruck, den die flotten und locker gezeichneten Skizzen und Stiche des Hausbuchmeisters sowie Schongauers Blätter auch auf sein Gemüt gemacht haben. Das einzige Ölgemälde - das Bildnis des Vaters vom Jahre 1490 - im Halbprofil mit den Rosenkranzbetenden Händen zeigt die ängstlich steife Haltung und die magere Formengebung der Wolgemutschen Bildnisse.

In diesem Jahre begab sich Dürer — durch seinen Vater und die Genossen in Wolgemuts Werkstatt, wahrscheinlich vornehmlich durch

I lans Traut von Speier, auf Schongauer hingewiesen, an den Oberrhein. Den verehrten Meister selbst fand er nicht mehr unter den Lebenden - er war 1491 in Breisach gestorben. Aber in Straßburg und Basel hat er wenigstens den starken Eindruck, den der Abgeschiedene hinterlassen, noch empfunden. Der Holzschnitt des Hieronymus vom Jahre 1492 - in der groben Schraffur und eckigen Zeichnung noch an Wolgemuts Holzschnittillustration erinnernd (Bd. 1, Abb. 40), belegt seine Tätigkeit für Basler Verleger in diesem Jahre. Seine Einwirkung auf die Basler Illustratoren, die aus Schongauers Schule hervorgingen, verraten die Holzschnitte zum Ritter vom Thurn 1493, zu Sebastian Brandts Narrenschiff 1494, und die Zeichnungen zu den ungedruckten Terenzholzschnitten, welche sich aber durch ihren manieristischen Stil von seinen gleichzeitigen eigenhändigen Arbeiten wesentlich unterscheiden. Von diesen sind nun wiederum vorwiegend nur Zeichnungen erhalten. Als besonders schöne Blätter seien die völlig Schongauerische hl. Familie in Erlangen, die Familie an der Rasenbank in Berlin, das Selbstbildnis mit dem aufgestützten Kopf in Erlangen und das nackte Mädchen von 1493 in der Sammlung Bonnet, eine zerklüftete Felswand in der Albertina, ebendort ein Aquarell, das Jesuskind als Neujahrswunsch für 1493, hervorgehoben. Der spätgotisch befangene, knorrige, spitzige Strich Schongauers beherrscht diese Arbeiten Dürers. Auch sein gemaltes Selbstbildnis vom Jahre 1493, im Halbprofil mit dem Oberkörper ungeschickt im Bildrahmen sitzend, eine stachlige Blume "Männertreu" in den hageren Händen - vermutungsweise der Braut nach Nürnberg gesandt - fügt sich diesem Stilkreis ein. Im Jahre 1494 kehrte Dürer nach Nürnberg zurück. In der ersten Hälfte der neunziger Jahre entstanden eine Reihe kleiner



Alemon Duror, Soils you one, 1498



Kupferstiche, in denen natürlich Schongauers-Vorbild mit ganz besonderer Stärke wirksam ist: die, hl. Familie mit der Heuschrecke, der Liebesantrag, sechs Krieger, der verlorene Sohn, der Bauer und seine Frau, der Koch und seine Frau, die Türkenfamilie, drei Bauern im Gespräche, der kleine Kurier (Abb. 99), der Spaziergang. Das letztere Blatt und eine Zeichnung in Feder, ein Henker, einen entblößten Mann enthauptend, haben sich von dem Schongauerschen Stil schon freier gemacht.

In den Jahren 1494 und 1495 tritt in Dürers Arbeiten unvermittelt und auf bisher noch nicht völlig geklärtem Wege eine nahe Berührung mit der gleichzeitigen italienischen Kunst zutage. Zunächst kopierte Dürer eine Anzahl von italienischen Kupferstichen, Blätter von Polajuolo und Mantegna. Derartige Zeichnungen sind vom Jahre 1494 der Tod des Orpheus durch thrakische Weiber in Hamburg, das Bacchanal oder der trunkene Silen und der Kampl von Seeungeheuern, beide nach Mantegna, in der Albertina, der Frauenraub nach Polajuolo in der Sammlung Bonnet. Die Ieidenschaftliche



99. Dürer: Der kleine Kurier. Kupferstich um 1495

Bewegung, die klare metallische Plastik, die größere Form namentlich des Nackten dieser Meister, neben denen Schongauer kleinlich und ängstlich erscheint, muß Dürer wie eine Befreiung aus dumpfer Enge begrüßt haben. Im Jahre 1495 zog er für kurze Zeit über den Brenner nach Venedig. Eine Reihe köstlicher, unmittelbar empfundener Aquarelle von Landschaften — Innsbruck, Trient, die Venediger Klause (vgl. Bd. 1, Abb. 47) — bezeichnen seinen Weg. Nicht minder farbenfrohe Trachtenstudien nach einer Venezianerin von 1495 und eine Notiz an Pirckheimer aus Venedig vom Jahre 1506 erheben diese vielumstrittene erste Venezianer Reise Dürers zur Gewißheit. Eine Zeichnung nach einem Christuskinde von Lorenzo di Credi, 1495 datiert, und ein Raub der Europa in der Albertina sind wahrscheinlich gleichfalls Zeugnisse dieser Fahrt.

Nach Nürnberg zurückgekehrt und seßhaft geworden — der Künstler hatte sich schon in der Mitte des Jahres 1494 mit Agnes Frey verheiratet — eröffnet nun Dürer nicht etwa eine Werkstatt für kirchliche Tafelmalerei, auch zu dem großen Wolgemutschen Altarschrein-unternehmen knüpft er keine Beziehungen an. Er wendet sich vielmehr in erster Linie graphischen Arbeiten, dem Holzschnitt und dem Kupferstich, zu. Hier vermochte sein mächtig ringender Geist die neuen Ausdrucksformen eher zu gewinnen, als in dem technisch mühsamen, durch kirchliche und Bestellerrücksichten in strenger Bahn gehaltenen Altarbilde. Die erste vollendete und zugleich die gewaltigste Schöpfung Dürers entstand in den Folge-

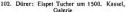


100. Dürer: Die Loslösung der vier Engel vom Euphrat. Holzschnitt aus der Apokalypse, 1498



101. Dürer: Beweinung Christi. Holzschnitt aus der großen Passion um 1500







103. Dürer: Bildnis seines Bruders Hans. München,

jahren und ist ein Holzschnittwerk: die Apokalypse nach der geheimen Offenbarung des Johannes, eine Folge von 14 großen Blättern, vollendet 1498 (Abb. 100). Das unruhvoll Gedrängte und knorrig Bewegte der Spätgotik, in diesen Jahren in Nürnberg z. B. an den Schnitzaltären des Veit Stoß zur höchsten Steigerung gelangend, verbinden sich mit der großen dramatischen und monumentalen Haltung, die Dürer aus dem Studium Mantegnas schöpfte. Die zügige schwungvolle Linienführung, die zusammenfassende Plastik der modellierenden Schraftierung zeigen das Genie des achtundzwanzigjährigen Künstlers im vollsten Lichte, wenn man sich die nur vier Jahre früher entstandenen Holzschnitte des Pleydenwurf und Wolgemut vergegenwärtigt. Aber mehr noch als die technische und formale Stärke stempelt der wunderbare Ausdruck, die innige Beseelung des Gegenstandes die Apokalypse trotz alles Altertümlich-Gotischen zu einem der wichtigsten deutschen Denkmale am Eingang zur neuen Zeit. Gestaltet sind die Visionen des Evangelisten nun zu geschauten Bildern, nicht mehr symbolisch andeutend dem Wortlaut sklavisch nacherzählt. Die in diesen und den nächsten Jahren entstandenen Blätter des zweiten großen Holzschnittwerkes, der großen Passion, atmen gleichfalls in der Mehrzahl den kraftvoll leidenschaftlichen Geist wie die Apokalypse; die nervigen Kriegergestalten bekunden das gewachsene Verständnis für den bewegten Körper, die reichen Landschaften des Hintergrundes das vermehrte Raumgefühl (Abb. 101). Unter den Holzschnitten dieser Sturm- und Drangzeit ragen ferner das Männerbad und die Familie mit den drei Hasen hervor. Eine Anzahl gemalter Bildnisse bezeugen das energische Streben des Künstlers auf die Wiedergabe des menschlichen Kopfes nach Struktur sowohl wie nach seelischem Gehalt: sein Selbstporträt von 1498 in Madrid spiegelt uns das gefestigte Wesen des Mannes an der Schwelle der Dreißig wieder, in schmucker, stutzerhafter Tracht, an das Gothaer Liebespaar vom Hausbuchmeister erinnernd (Taf. XXXIX): die Arme sind nun aufgestemmt, der Körper frei herausgehoben. nach hinten öffnet sich der Blick in eine heitere Landschaft. Das lebensfrohe die Natur sinnlich erfassende Element im Wesen Dürers ist herausgekehrt; der grüblerisch leidenschaftliche Zug des Schöpfers der Apokalypse bleibt verborgen. Die Bildnisse des Vaters von 1497 in London, des Oswald Krell von 1499 (Bd. 1, Abb. 20) und das Hans Dürer von 1500 in München (Abb. 103) sind weitere Zeugnisse neuvertiefter Menschenschilderung. Hans und Ursula Tucher in Weimar und die Tucherin in Kassel (Ab. 102) reichen an diese nicht heran, aber auch sie sind in der markanten ausdrucksvollen Linie und den lebhaft klaren Farben zweifellose Zeichen der Hand des Meisters. Wie in den Bildnissen, so entwickelt sich des Künstlers Formen- und Farbensinn unablässig durch das Studium der Natur. Der köstliche Reiter von 1498 (Bd. 1, Abb. 55), der Trockensteg beim Hallertürlein in Nürnberg und die Studien nach der Frau Agnes als Nürnberger Trachtenbild um 1500 belegen dies. Um das



104. Dürer: Weibliches Bildnis 1503. Kreidezeichnung.

Jahr 1500 hat der Stil Dürers eine vollere, rundere und großzügigere Form erlangt, die letzten Überreste der Schongauer-Wolgemutschen Manier sind getilgt.

Der Kupferstich gewänn in diesen Jahren gegenüber dem Schongauerschen an Beherrschung der Tonwerte, an klarer Scheidung der Licht- und Schattenmassen. Der nackte Körper mit seinem geschmeidigen Linienspiel und den schwellenden Muskel- und Fleischmassen wird ein Hauptgegenstand dieser mehr für ein Kennerpublikum berechneten Kunstgattung. Der hl. Sebastian, die vier Hexen mit der Jahreszahl 1497, das Meerwunder oder der Raub der Amymone (Bd. 1, Abb. 45), der große Ercules oder die Eifersucht, bezeichnen die Stufen in der Bewältigung des nackten Körpers, die in dem herrlichen großen Glück den Höhepunkt erreichen: über einer in der Tiefe lagernden, von Wolkenschatten verdunkelten Felsenlandschaft eine nackte und nervige felte deutsche Weibesgestalt schwebend (Bd. 1, Taf. VII). Der Fahnenschwinger (Bd. 1, Abb. 5), der bogenschießende Apoll, die Geburt des Kindes und der große, aus Studien etwas zusammengesetze Stich des Eustachius vor dem Hirsch schließen sich als Denkmale der Kupferstiches dieser Epoche an.

Dürers Kunst war um 1500 in ein neues Stadium getreten. Die Beobachtung, die objektive Erfassung der Natur war noch ausschließlicher in den Vordergrund gerückt. Die dekorative spakgotische Flächenbehandlung und Linienempfindung werden völlig verlassen. In diesem Jahr beginnen die theoretischen Studien zur Proportion der nackten menschlichen Gestalt. Dürer zeichnet Akte mit Hilfe von Zirkelschlägen und geometrischen Figuren. Der Zusammenhanp mit der gotischen Reißkunst und die Berührung mit den nun über die Alben



105. Albrecht Dürer: Anbetung der hl. drei Könige, 1503. Florenz, Uffizien

dringenden Vitruvischen Lehren von den Maßen des menschlichen Körpers kommen darin zum Vorschein (Bd. 1, Abb. 82, weibl. Akt im Berliner Kupferstichkab.). Seit dem Jahre 1500 weilte der venezianische Maler Jacopo da Barbari, genannt Jakob Walch, zum Hofmaler Kaiser Maximilians ernannt, in Nürnberg, und durch ihn wurde Dürer mit den mathematischen Hilfsmitteln für die Perspektive und Propertion, sowie mit der Anatomie der italienischen Künstler vertraut — seine früheste datierte Proportionszeichnung von 1500 besitzt das Britische Museum. Der Adam- und Evastich von 1504 und der Stich des kleinen Pferdes von 1505 führen diese Proportionsstudien verarbeitet vor; vgl. die Armstudien zum Adam im Brit. Mus. Bd. 1, Abb. 89). Bei den nackten menschlichen Körpern hat auch die Frage des Stand- und Spielbeines, die der deutschen Spätgotik fremd geblieben war, in den Arbeiten dieser Jahre den Künstler beschäftigt. Die zwei Quellen, aus denen jeder Künstler schöpft, das Vorbild der großen Meister und die Natur, sind in Dürers Leben wunderbar zu verfolgen. Neben den theoretischen Studien nach den Italienern, wodurch der Meister über die Willkür und den Naturalismus der Spätgotik hinaus zu festen Normen zu gelangen suchte, gehen beständig die eingehendsten Naturstudien her. In der unbelangenen Wiedergabe der Natur



106. Dürer: Die Heimsuchung. Holzschnitt. Aus dem Marienleben um 1505

überragt Dürer zweifellos alle Künstler seiner Zeit. Die herrliche Folge von großen Bildniszeichnungen des Jahres 1503 (Abb. 104), meist in Kohle, sind durcht den kühnen Strich
und die Auffassung der Charaktere ausgezeichnet; der Hase von 1502, der Hirsekhopf von
1505, das Rasenstück und andere Aquarelle nach Naturgegenständen offenbaren eine nie vorher
gesehene Empfindung für die Erscheinung im kleinen, für das Stofliche (Abb. 107). Nur aus
solcher Versenkung konnten die Wirkungen eines Gefieders wie beim Flügel des großen Glücks,
des Fells bei den Tieren des Adam- und Evastichs und des Knochens wie im großen Totenkopf und anderen Stichen erwachsen. Die Tier- und Pflanzenstudien Dürers sind die glän-



107. Dürer: Der Hirschkäfer. Aquarell 1505. Sammlung Heseltine

zendsten Zeugnisse der oberdeutschen naturalistischen Richtung der Spätgotik, die in den Tieren und Pflanzen des Spielkartenmeisters, des E.S. des Hausbuchmeisters und Schongauers zu Worte kam, und deren Verbindung mit dem Wald- und Tiergefühl der spätgotischen Steinbildhauer angedeutet worden ist. Beide Seiten der Dürerschen Bemühungen, die um Stil und die um Natur, vereinigen sich nun in einigen der schönsten ausgeführten Arbeiten aus dem Beginne des neuen lahrhunderts. In der Tafelmalerei steht voran der Baumgärtnersche Altar in der Münchner Pinakothek mit der tiefräumigen Geburt des Kindes (Bd. 1, Abb. 115) welch ein freier Atemzug weht hier, denken wir an Wolgemuts drückende Stallruinen und mit den markigen, in freier Haltung dastehenden geharnischten Stiftergestalten auf den Flügeln, den prächtigen Charakteren einer heraufkommenden, größer empfindenden und ernsthafteren Generation (Bd. 1, Abb. 2, auf Taf. 111, Abb. 58, 60); dann die Anbetung der Könige von 1503, in der jubelnden

glasmalerartigen Farbenklarheit mit dem besonnten Waldgebirge in der Ferne unter dem strahlend blauen Himmel, jedem Besucher der Florentiner Uffizien unvergeßlich (Abb. 105). Fremdartig wirken daneben einige Bilder, in denen der italienische Einfluß unverarbeitet geblieben ist, der Herkules mit den stymphalischen Vögeln in Nürnberg, noch mehr der Dresdener Altar mit der anbetenden Maria in der Mitte und den hl. Antonius und Sebastian auf den Flügeln aus der Wittenberger Schloßkirche stammend, sowie das Bildnis Friedrichs des Weisen in Berlin. Die beiden letzteren in Tempera auf Leinwand gemalt, stehen unter dem starken Eindruck des Mantegna, doch sind sie höchstwahrscheinlich lange nach der ersten italienischen Reise entstanden. In der Formenbildung schließt sich den beiden Bildern um 1503 in München und Florenz das dritte große Holzschnittwerk Dürers, das Marienleben, an, das in der Hauptsache um 1504 entstand. Hier entfaltet der Künstler die zarten, die häuslichen Seiten seines Gemütes, seine Mutter- und Kinderliebe, die Freude am Idyll (Abb. 106). Kompositionell erreichen die Blätter eine größere Klarheit, die Architektur erhält als Hilfsmittel der räumlichen Wirkung eine beträchtliche Rolle zugewiesen. Der ruhige volle und klare Strich, der durchgehende Figurentypus lassen die Erfolge der Proportionsstudien, wenn auch unmerklich, durchschimmern. Der Stil dieser Jahre - um 1500-1506 - um das letztere Jahr entstand wahrscheinlich noch die Beweinung Christi in der Münchner Pinakothek (Taf, XXXX) — hat, wie hier vorausgenommen sei, den Ausgangspunkt für zahlreiche Schüler Dürers gebildet. Hans von Kulmbach, Hans Schäufelein, Hans Baldung, Wolf Traut, selbst die Wolgemutwerkstatt, die Holzschnittkunst und Glasmalerei Nürnbergs haben in dieser Zeit die von Dürer geschaffene neue Form mit der spätgotischen vertauscht. Sie verbreiterten



Albrecht Dürer: Beweinung Christi, um 1506 München, Pinakothek





108. Dürer: Händestudien zum Bilde: Der ¿wölfjährige Christus und die Schriftgelehrten. Sammlung Blasius, Braunschweig



109. Christuskind. Studie zum Rosenkranzbild

seinen Stil, während der Meister selbst, seinem stetig vorwärts dringenden Oeiste neue Nahrung zu verschaffen, im Jahre 1506, im fünfunddreißigsten seines Lebens, ein zweites Mal, jetzt für fast acht Monate über die Alpen nach Veuedig ging.

Nur äußere Umstände, die engen Handelsbeziehungen Nürnbergs mit der Lagunenstadt, wo die deutschen Kaufleute ihr eigenes Haus, den Fondaco dei tedeschi, hatten, führten den Meister gerade hierher. Was ihn nämlich innerlich erneut über die Alpen zog, das Suchen nach der großen und klaren Form, ist gerade diejenige Eigenschaft, die in der farbenfrohen malerischen Kunst Venedigs weniger stark als in den Schulen von Florenz und Mittelitalien zu Hause war. Und in der Tat, wenn Dürer auch in seinen Tafelbildern, die er in Venedig malte, die einheimischen Künstler, wie er schreibt, selbst durch seine Farben in Verwunderung gesetzt habe, so kann das doch nicht über den tiefgreifenden Gegensatz, der zwischen seinen Bildern und den Venezianern bestehen bleibt, hinwegtäuschen. Sein Hauptwerk des dortigen Aufenthalts ist das große Rosenkranzbild für den Fondaco der Deutschen gemalt und in stark beschädigtem Zustande im Stifte Strahow bei Prag; die Maria mit dem Kinde thronend. angebetet vom Papst, dem Kaiser Maximilian und den Mitgliedern der deutschen Kolonie, in der zehtralen Anordnung der venezianischen Santa Conversazione (Einzelheit vgl. Bd. 1. Abb. 1). Die farbige Haltung dieser Zeit überliefert uns besser das dem vorigen äußerst nahestehende Bild der Madonna mit dem Zeisig in der Berliner Galerie; auch hier verleugnen Komposition und Anordnung der im leuchtendblauen Mantel vor rotem Vorhang sitzenden, von Engeln gekrönten Maria die Eindrücke venezianischer Madonnenbilder nicht. Aber tritt man nach Betrachtung des Bildes vor die Bilder des Bellini und Carpaccio, so enthüllt sich der tiefgehende Unterschied. Tonig und weich ist die Farbe der Venezianer, von einer Grundstimmung zusammengehalten, indessen Dürers Farben glasmalerartig klar, hart und bunt nebeneinanderstehen. Das dritte in Venedig gemalte Bild, Christus unter den Schriftgelehrten (Bd. 1, Abb. 97), entstand unter dem Eindruck der physiognomischen Studien des Lionardo. Die zahlreichen sorgsamen Zeichnungen von Händen und Köpfen zu diesem und zum Rosenkranzbilde, ferner einige Akt-, Kopf- und Kinderzeichnungen (Abb. 108-110); vgl. auch die Zeichnung des Kopfes von 1506 in der Albertina, abgebildet im 1. Bande, Abb. 96a) - meist in Tusche auf grünlich getöntem Papier mit sorgfältig aufgesetzten weißen Lichtern, weisen ebenfalls darauf hin, wie stark doch Dürer die Bewältigung der plastischen Form selbst inmitten des farbenfrohen Lebens in Venedig beschäftigte. Daher reiste er auch nach Bologna, um sich



 Dürer: Der deutsche Baumeister. Studie zum Rosenkranzbild 1506. Berlin

in der geheimen Perspektive, wie vermutet wird, beim Mathematiker Luca Pacioli, unterrichten zu lassen; selbst Lionardos Proportionsstudien, namentlich hinsichtlich des Pferdekörpers scheinen ihn, wenn auch bloß flüchtig, berührt zu haben. Nur einzelne kleine Porträts vom Jahre 1507, in Venedig selbst oder kurz nach der Rückkehr gemalt, zeigen eine den Venezianern nahekommende, weich verschmelzende und wärmer abgetonte Farbe. das junge Mädchen und die junge Frau in der Berliner und der junge Mann in der Wiener Galerie. Das Selbstbildnis der Münchner Pinakothek, in Venedig oder kurz nachher gemalt, gibt den Kopf ganz en face, den Blick gesammelt und doch seherisch ins Weite gerichtet, den Mund schön und beseelt - aus solchem Munde erwarten wir gütige, edle und tiefe Worte - die geistvolle Hand den Pelzkragen des Mantels fassend, kurzum den gereiften Mann im Vergleich mit dem festlich aufgeputzten Selbstporträt von 1498 (Bd. 1, Abb. 21). Das in einzelne Locken geringelte Haar erinnert an Heiligenköpfe Crivellis und Bellinis.

In den ersten Jahren nach der Rückkehr aus Venedig streiten sich in Dürers Schaffen die klassischen formalen Kunst-

tendenzen, die in Italien neuen Anstoß erhjelten, mit dem eingeborenen Gefühl des Künstlers. Die Bilder von Adam und Eva in Madrid vom Jahre 1507, die ersten großen Aktfiguren der deutschen Malerei, und die für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalte Marter der Zehntausend — nach Wölftlin unter Zugrundelegung einer perspektivischen Zeichnung aus dem Musterbuch des Jean Pelerin (Viator) komponiert — verraten ein Oberwiegen des Akademisch-Formalistischen über die frische Empfindung. Die Proportionsstudien und Messungen wurden jetzt mit besonderem Eifer betrieben, wie die konstruierten Akte des Dresdener Skizzenbuches mit den Jahreszahlen von 1509—13 und die Londoner Zeichnungen dartun. In dem Hellerschen Altar und dem Allerheiligenbild hat Dürer die 'neugewonnene Formenklarheit nach der zweiten Venezianer Reise aufs glücklichste in die Tat umgesetzt. Das Mittelbild des Hellerschen Altares, im Auftrag des reichen Frankfurter Kaufmanns Heller 1507 bis 1509 für die Predigerkirche in Frankfurt am Main gemalt, die Krönung der Maria durch Gottvater und Christus in den Wolken darstellend, während auf der Erde die Apostel das Grab der zum Himmel Gefahrenen mit dem Ausdruck gläubiger Andacht umstehen, ist im Jahre 1674 verbrandt und nur in alten Kopien erhalten. Die zahlreichen sorrsamen Koof-. Hand-



111. Dürer: Die Dreifaltigkeit. Glasgemälde von Veit Hirsvogel 1508. Berlin, Kunstgewerbemuseum

und Gewandstudien, wiederum auf graugrünem Papier in schwarzer und weißer Tusche, sowie Dürers Briefe an Heller geben eine Ahnung von der unermüdlichen Arbeit, die der Meister auf dieses Werk verwendet håt; auch der Farbenauftrag erfuhr die eingehendste Behandlung. Die zentrale Anordnung, die tiefe Raumwirkung der Landschaft und die klare Posierung der Figuren geben von den Früchten der italienischen Studien Zeugnis; die mühsam zusammensetzende Arbeitsweise beeinträchtigt allerdings den großen Zug des Ganzen. Dieser ist dagegen gewahrt in dem Allerheiligenbild der Wiener Galerie, dem glänzendsten Altarbilde Dürers, im Jahre 1511 für die Landauerkapelle in Nürnberg entstanden (Taf. XXXXI). Fünf Jahre früher schuf der Glasmaler Veit Hirsvogel den Glasgemäldezyklus für die Fenster dieser Kapelle im Auftrag des Stifters, des Großindustriellen Mathäus Landauer, nach Zeichnungen Dürers, mit der Dreifaltigkeit auf dem Himmelsgewölbe thronend als Mittelbild (Abb. 111), die bedeutendste Schöpfung dieser fruchtbaren, mit Dürers Atelier eng zusammenarbeitenden Nürnberger Glasmalerwerkstatt, jetzt im Berliner Kunstgewerbemuseum. Auf dem Allerheiligenbild schweben Papst, Kaiser und die Menschheit, darunter der alte Landauer auf Wolken über einer weiten Landschaft kniend in Anbetung der in der oberen Zone erscheinenden Dreifaltigkeit, die von Märtyrern, Erzvätern, Engeln und seligen Chören umgeben ist. Der heilige Jubel dieser erlösten, der Erdenschwere entrückten hehren Versammlung strömt in den strahlenden Farbenakkorden aus. Die lichte Klarheit der vor dem leuchtendblauen Himmel stehenden Gewandmassen ist unvergeßlich; welch ein großer Farbenkünstler war Dürer! Freilich auch hier wird man wieder an die Zusammensetzung der Farbenflächen nach Art der Glasmalerei erinnert, und nicht im entferntesten an die Tonigkeit der Venezianer. Der Rahmen zum Allerheiligenbilde, reich geschnitzt und vergoldet, jetzt im Germanischen Museum, wird dem Veit Stoß zugeschrieben. Die reiche spätgotische



112. Dürer: Die Dreieinigkeit. Holzschnitt 1511

1 Rankenverzierung und die Gesamtform ausgeführten Rahmens weichen von der streng italienischen venezianischen Fassung, mit korinthischen Randsäulen undHalbbogenbekrönung, die Dürer seinem Entwurf von 1508 gegeben hatte, bedeutend ab; ein Beweis, daß der Bildschnitzer damals noch viel tiefer in der gotischen Überlieferung steckte als der Maler.

Diese Zeit, um 1510, wird auch durch eine Reihe von graphischen Arbeiten bezeichnet, in denen die klare Formbehandlung und Plastik ihren Höhepunkt erreichen. Es sind die ergänzenden Blätter zur großen Holzschnittpassion (Bd.1, Abb. 43) und zum Marienleben (1509 bis 10), die kleine Holzschnittpassion sowiedie Kupferstichpassion (1500 bis 1512:Bd.1. Abb.16). Die Klarheit der

Komposition wird durch die saubere Absetzung der Licht- und Schattenmassen gesteigert, die Modellierung der Holzschnitte durch regelmäßige sorgfaltige, den Körper- und Gewandmassen folgende Parallelschraftierung erreicht; ganze Gewand-, Mauer- und Fußbodenflächen werden in solchen Schraffen angelegt und zu einheitlichen Tonmassen zusammengefaßt — z. B. im Abendmahl von 1510, im Tod Mariä und der Anbetung der Könige von 1511; vgl. auch den Hieronymus-Holzschnitt von 1511 (Abb. Bd. 1, S. 44). — Gegenüber dem knorrig-Unruhigilimmernden der Apokalypse herrschen Ruhe und Abklärung. Zuweilen drängt sich



Albrecht Durert Allerheifigenbild 1511.



selbst ein akademischer kühlberechnender Zug hervor, namentlich in den oft künstlich verkürzten Gruppen der Kupferstichpassion. Der große Holzschnitt des Gnadenstuhles auf Wolken, "die Dreieinigkeit" von 1511, zeigt aber auch wieder, welchen großen und freien Sinn die italienischen Eindrücke in Dürer entwickelt haben (Abb. 112). Für die italienisierende Fassung der Madonna mit dem Kind ist die schöne, Bd. 1, Abb. 98 wiedergegebene Kreidezeichnung der Albertina mit dem Datum 1512 heranzuziehen. Die Studien nach der Natur. die Dürer auch ietzt neben den immer dringlicher betriebenen Proportionsforschungen am menschlichen Körper unablässig unternahm, bewahrten ihn vor der Gefahr, das Beste seines Wesens dem klassischen Ideal aufzuopfern. Die herrlichen Aquarelle des Käuzchens von 1508 (angezweifelt), des Rebhuhnes in der Albertina, der Blaurackenflügel und die tote Blauracke von 1512 (Abb. 113), der Rehkopf und der Turnierhelm von 1514 beweisen die ungeschwächte, ja die noch erhöhte Naturanschauung des Meisters. Von Landschaftsaquarellen



113. Dürer; Die tote Blauracke. Aquarell. Wien

ist das stimmungsreiche Blatt im Brit. Museum auf Tafel V des 1. Bandes farbig abgebildet; Dorf Kalkreuth in Bremen sei als ebenbürtig erwähnt (Abb. 114).

So bringen denn die nächsten Jahre Werke hervor, die an künstlerischer Tiefe und Kraft in der deutschen Kunst an erster Stelle stehen, Werke, in denen sich der nationale Genius, befeuert zwar durch die formalen Erungenschaften der italienischen Renaissance, aber frei und herrlich entfaltet. Es sind die drei Kupferstiche Ritter, Tod und Teufel, Hieronymus im Gehäuse und Melancholie, 1513 und 1514 geschaffen. Alle drei auch ihrem seelischen Gehalt nach der höchste Ausdruck des deutschen Geistes auf der Schwelle des Mittelalters zur Renaissance. Symbole seines Kämpfens und Strebens. Der christliche Ritter reitet unbekümmert um Tod und Teufel seines Weges, von dem treuen Hunde, dem Zeichen des Glaubens, begleitet (Bd. 1, Taf. IV). Nicht schrecken ihn die schwarzen Felswände, von deren nackten Hängen kahle halbentwurzelte Baumstämme und Stümpfe, dürres Geäst und Gesträuch in den fahlen Himmel starren; nicht Totenschädel und häßliches Gewürm zwischen dem Geröll am Boden. Tröstlich leuchtet wie im letzten Abendlicht die ferne Burg herüber. Die Einzelheiten des Felsen-, Strauch- und Tierwerks lassen das spätgotische Naturgefühl der oberdeutschen Spätgotik aufleuchten, die Gestaltung indessen der unheimlich dämonischen Stimmung dieser verdämmernden Wald- und Felsenöde konnte nur dem Genie der beginnenden neuen Zeit gelingen. Das wunderbare tier-, erd- und pflanzenhafte Stilgefühl der spätgotischen Maler und Steinmetzen Oberdeutschlands, das wir oben öfter schon berührten, hier ist es objektiviert, gebannt, wie in den beiden Unholden der Teufelsspuk des späten Mittelalters gebannt erscheint. Es sind die Zeiten, da Luther in seiner Mönchszelle mit den



114. Dürer: Dorf Kalkreuth bei Nürnberg. Aquarell. Bremen, Kunsthalle .

teuflischen Mächten rang. Zwei andere Streiter der Epoche, Sickingen und Hutten, fallen uns bei Betrachtung des Ritters ein. Für diesen nahm Dürer die erwähnte Reiterzeichnung. von 1498 zur Hilfe, während das Pferd das Vorbild der italienischen Pferde,. der Denkmäler und Modelle Verrocchios und Lionardos erkennen läßt. Das Blatt des Hieronymus im Gehäus ist gegenüber dem vorigen von einer friedlich eingezogenen Stimmung beherrscht (Abb. Bd. 1, Tafel 111). In dem heimeligen, von der schweren Balkendecke überspannten Gemach sitzt der kahlköpfige Alte am Schreibpult, am Tisch beim Fenster. Die Sonne - welcher Künstler hätte vorher die Sonne so tief empfunden! - die Sonne malt sich mit den Butzen der Kreuzstockfenster in den breiten Laibungen der Mauer; Boden, Tisch und Decke leuchten auf; man glaubt das warme Holz schimmern zu sehen; der Löwe und ein kleiner Hund haben sich vorne in den wärmenden Strahlen hingelagert und schlafen. Aus dem traulichinnigen, durchleuchteten Dunstkreis dieses Gemachs, dessen harte Bänke und Stühle mit weichen Kissen reich belegt sind; ist die ganze Kunst Dürers zu begreifen. So saß auch er in seinem Hause am Fuß der Nürnberger Burg, den besten Inhalt seines Wesens in seine graphischen Blätter ergießend. Damit tat er sich und seinem Volke genüge, und unbillig wäre es daher, sein Lebenswerk an dem eines Italieners messen zu wollen, der in offenen Hallen und auf der Piazza lebend, große Flächen mit Gemälden schmücken konnte. Die Melancolia, das dritte der großen Kupferstichblätter, stellt das Forschen der Zeit nach den verborgenen Naturkräften mit Hilfe mathematischer Instrumente dar (Bd. 1, Abb. 24). Die Halbdämmerung, der tiefe graue Ton, in die das ganze Bild gehüllt ist, erzeugen einen so geschlossenen malerischen und Stimmungseindruck wie keine andere Arbeit Dürers. Der grüblerisch dasitzende, das beschattete Gesicht in die Hand stützende weibliche Genius



115. Dürer: Mädchenbildnis. Kohle.



116. Dürer: Bildnis seiner Mutter, 1514. Kohle. Berlin

beherrscht das Ganze trotz der wahllos umherliegenden Instrumente. Bei allem Wirrwarr welche Einheit des Gedankens! Das Licht spielt auf den Falten des Gewandes, im Haar, auf den Fittichen des Genius, es schimmert auf den Metallgeräten, auf dem Fell des Windspiels, auf dem großen geometrischen Körper und auf dem Meeresspiegel in der Ferne. Die Jahre um 1510 bis 1515 sind der Höhepunkt des Reinmalerischen in der oberdeutschen Malerei, um das vorauszunehmen; die Macht des Lichtes wird entdeckt und verherrlicht; aber tiefer und zarter hat das geheimnisvolle schwebende Leben dieses Elementes kein deutscher Meister erfaßt, als unser Dürer in diesem ergreifenden Blatte.

Reich an weiteren köstlichen Früchten sind diese Jahre im Schaffen Dürers, doch können wir nur weniges noch berühren. Unter den Porträtköpfen steht die große Kohlezeichnung der dreiundsechzigjährigen Mutter voran (Abb. 116); die verhärmten, verkümmerten und verschrumpelten Formen des Kopfes dieses von tausendfachen Seelen- und Leibesnöten, von Geburten und Krankheiten zermürbten deutschen Bürgerweibes mit den sorgenvoll und dumpfgläubig herausquellenden Augen sind zum erschütternden Ausdruck erhoben. Ebenbürtig ist der Kopf des jungen Mädchens von 1515, gleichfalls im Berliner Kabinett (Abb. 115). Wahre Menschlichkeit und die ernste Stimmung des Meisters in diesen Jahren – kurz vor dem Anschlag der Thesen durch Luther an der Wittenberger Schloßkirche – sprechen auch aus den beiden gemalten Köpfen der Apostel Jakobus und Philippus von 1516 in Florenz. Diese ganze Zeit über schul Dürer eine Reihe von Zeichnungen und Kupferstichen der Maria, in denen er das Thema der Mutter mit dem Kinde in immer neuen Formen abwandelte und mit einer Innigkeit gestaltete, wie sie uns bei dem Kinderlosen Mann doppelt rühren muß; die jedesmal





117. Dürer: Madonna am Baum. Kupferstich 1513

dem Grundton des Bildes gemäß veränderte Staffage zeugt von seiner unerschöpflichen Phantasie. Es seien genannt die
Madonna am Baume 1513, die Maria an
der Stadtmauer 1514, Maria das Kind säugend 1518, Maria mit dem schlafenden
Kind und mit dem krönenden Engel 1520
(Abb. 117). Neben der Maria mit dem Kinde
beschäftigte den Künstler als Komposition
am lebhaftesten die hl. Familie, allein oder
mit einzelnen Heiligen, eine Reihe der
schönsten Zeichnungen sind diesem Gegenstand gewidmet.

Prächtige graphische Arbeiten dieser Jahre sind noch der Sticht das Schweißtuch der Veronika von Engeln gehalten 1513, die Eisenradierung "Die große Kanone" von 1518, zu einer kleinen Gruppe gleichartiger technischer Versuche gehörig, die Stiche des Christus am Olberg von 1515 (Bd. 1, Abb. 42), der hl. Antonius mit der wundervoll aufsteigenden turmreichen Stadt als Hintergrund von 1519 (Bd. 1, Abb. 46) sowie der Holzschnitt der von Engeln gekrönten Maria von 1518 (Bd. 1, Abb. 13).

Mit dem Jahre 1515 tritt Dürer in Beziehung zum Kaiser Maximilian. Unter den Arbeiten, die ihm dieser in Auftrag gibt, ragen die Randzeichnungen zum Ge-

betbuch des Kaisers hervor. Sie befinden sich jetzt in der Münchner Staatsbibliothek Bd. 1, Abb. 60, 67). Es sind Linienspiele in leichten blauen und roten Federzügen auf dem Rande der von Schönsperger gedruckten Pergamentblätter. Die ernste schwarze Fraktur des geschlossenen Satzspiegels rahmen krause, von Soldaten, Musikanten, Bauern, Rittern und Heiligen, von Vögeln und Getier durchsetzte Ranken und Schnörkel ein. Die Fabulierlust der gotischen Drölerien, der durch allen Ernst des kirchlichen Mittelalters durchlugende Naturgeist und Humor, wie er in den Chimären der gotischen Steinmetzen, z. B. unter den Sitzen der Chorstühle spukt, sind hier noch in Kraft. Das zweite Werk Dürers für Kaiser Max, der Riesenholzschnitt der Ehrenpforte, nach Angaben des Kaisers und seines Hofgelehrten Stabius entworfen, als eine Verherrlichung des Hauses Habsburg und der Taten des Kaisers, geht nur in Einzelheiten auf eigenhändige Zeichnungen unseres Meisters zurück. So ungefüge und bombastisch die Schöpfung im ganzen erscheint, so bietet sie im einzelnen vieles Reizvolle. Von echt Dürerschem Gefühl zeugt namentlich die Ornamentik, die aus krauser Spätgotik und schwellender Frührenaissance verschmolzen ist, wie die köstlichen reichgeschmückten, von Kranichen und Greifen belebten Kapitelle und Gehänge, Im Jahre 1518 lieferte Dürer eine Reihe von Zeichnungen zum Trjumphzug

Maximilians in der Albertina. Die üppige Dekoration des Triumphwagens und der Herolde zu Pferde ist völlig von der Verzierungsweise der Frührenaissance beherrscht. gleichen Jahre fertigte der Künstler in Augsburg auf der Pfalz auf dem kleinen Stüble die prächtige Zeichnung des Kaisers, die das danach ausgeführte Gemälde an Frische weit hinter sich läßt (Abb. 118). Vier Entwürfe für Hoftrachten von 1515, die Zeichnungen für Rüstungsteile, die Porträtskizze der mächtigen Kardinäle Albrecht von Brandenburg und Lang von Wellenburg seien angeschlossen.

Die neue Weltepoche, die mit dem Regierungsantritt Kaiser Karls V. auch für Deutschland anbrach, führte den Meister noch einmal in einen weiteren und höheren Kreis empor. Im Jahre 1520, als bald Fünfzigjähriger, macht er sich mit seinem Weibe Agnes



118. Dürer: Kaiser Maximilian. Kohlezeichnung. Wien, Albertina

nach den Niederlanden auf mit dem Hauptziel Antwerpen, um kaiserliche Privilegien vom jungen Kaiser sich bestätigen zu lassen und seine Graphik unter die Leute zu bringen. Auch der Drang nach neuen und großen Eindrücken, die Lust, an dem glänzenden Leben, das sich in der Hauptstadt des Welthandels entfaltete, anschauend teilzunehmen, zogen ihn fort. Das Tagebuch, das Tag für Tag das Gesehene nebst den Ausgaben notiert, und die zahlreichen Skizzen von Städten, Menschen und anderen Merkwürdigkeiten (Abb. 119) offenbaren die ungeschwächte Anschauungskraft, den ewig jungen Geist des Künstlers. Ansichten von Aachen, von Bergen op Zoom, namentlich von Antwerpen, Bürger, Bürgerinnen, Hunde, Löwen, Pferde, die Kanonengießerei in Mecheln, irländische Bauern, ein Wallroß hat er festgehalten. Wegen eines ans Land geschwemmten Walfisches scheute er eine mühsame Reise zur Küste nicht. Gleichmäßig läßt er sein Auge auf den Erscheinungen ruhen; das Bewußtsein vom ewigen Wert des Einzeldinges, das den großen Künstler bis ins Alter nicht verläßt, äußert sich in diesen Dokumenten der niederländischen Reise ähnlich wie in den Reisejournalen des alten Goethe. Eine lange Reihe großzügiger Bildnisköpfe, meist in Silberstift, darunter Bernhard von Orley und Lukas von Leyden bringen die vertiefte Menschenanschauung zum Ausdruck (Abb. 120). Zwei Ölgemälde, das Bildnis Orleys und der hl. Hieronymus, letzteres im engen Anschluß an Massys Bilder, lassen erkennen, daß auch die Antwerpener Malerei, die in Quentin Massys und Orley ihre Führer hat, nicht spurlos

an Dürer vorübergegangen ist.

Durch die großen Eindrücke der Reise, namentlich des Kunst- und Weltlebens Antwerpens, weiteten sich Blick und Seele Dürers abermals, und sein Schaffen erhielt einen neuen Ansporp zur Höhe aufwärts. Gedanken zu großartigen figurenreichen Kirchenbildern wurden in ihm geweckt, die er, nach Nürnberg zurückgekehrt, in zahlreichen Entwürfen während der nächsten Jahre bei sich erörterte. Es sind meist flüchtige Federzeichnungen von größter Einfachheit des Striches unter Beschränkung auf den wesentlichen Gehalt, namentlich die feierlichen Szenen der Passion, das Abendmahl, die Grablegung und Kreuztragung. An Stelle der Verkürzungen und Überschneidungen der graphischen Passionsdarstellungen der mittleren Zeit tritt die klare frieshafte Aufreihung der Figuren, Einfachheit der Gebärden unter Verzicht auf das Virtuosentum. Das Vorbild Raffaels steigt am Horizonte auf. In Antwerpen mußte Raffael, der ja ohnehin Dürer nicht unbekannt geblieben war, durch Orleys Kunst dem Dürer naherücken. Sorgfältig durchgezeichnete Gewandfiguren, weiß gehöht auf grauem Papier gehen neben den Federskizzen her. Die große maßvolle Gebärde, der feierliche mächtige Faltenwurf bestätigen das Gesagte (vgl. auch den Ecce homo von 1522, Bd. 1, Abb. 17). Die Inbrunst der klagenden Gestalten ist doppelt ergreifend, da der Meister diese ganzen lahre über von den Zweifeln der Zeit an dem alten Glauben beunruhigt wurde. Kommt doch die tiefe deutsche Seelennot beim Beginnder Reformation kaum irgendwo herzergreifender zum Ausdruck, als in den Klageworten, die Dürer in sein Tagebuch schreibt, als die Kunde durch das Land eilt: Luther sei auf der Rückkehr von Worms durch die Reiter des Kaisers aufgegriffen worden. Zur Ausführung ist von diesen großen Kirchenbildern nichts gekommen; nicht ohne leisen Vorwurf konnte Dürer in einer Eingabe an den Rat bemerken, daß er von seiner Vaterstadt Zeit seines Lebens keinen Auftrag zu Bildern erhalten habe.

Das Porträt nahm während dieser letzten Jahre seine Kraft in Anspruch. Es entstehen die großartigsten Schöpfungen der Bildnismalerei Dürers: die Nürnberger Ratsherren Holzschuher, Muffel (in Berlin) und Imhoff in Madrid (Abb. 122, 123), ein Triumvirat sondergleichen: Holzschuher, der Feuerkopf im Silberhaar, auch in der Farbe von jugendlicher Frische, Muffel, ein herber knochiger Frankenschädel und der gesammelte, den Besucher zur Sachlichkeit zwingende eherne Kopf des Imhoff, Welche charaktervolle deutsche Männlichkeit! Künstlerisch unerhört ist in diesen Bildnissen die Sorgfalt der Wiedergabe des einzelnen, des Haares, des Pelzes usw. und doch die Zusammenfassung zu malerischen großen Flächen. In malerischer Hinsicht dürfte der Muffel den Preis verdienen. Den gemalten Bildnissen stehen eine Reihe gestochener zur Seite, Friedrich der Weise, Kardinal Albrecht von Brandenburg, Willibald Pirkheimer (Abb. 121), Melanchthon und Erasmus. In der Klarheit des Aufbaues, der Inschrifttafeln, wie in der hervorragend plastisch malerischen Sorgfalt des Stiches tritt der klassische Geist, das Vorbild der italienischen Stecher aus dem Kreise Marcantons stärker auf. Der Holzschnitt, den Dürer wie die Generation jetzt überhaupt vernachlässigen, wahrt sich mehr eine volkstümliche Derbheit; das große holzgeschnittene Bildnis Ulrich Varnbühlers schließt sich indes den Porträtstichen ebenbürtig an.

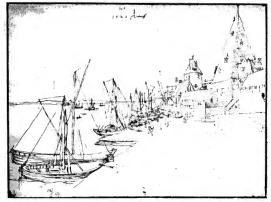
Als Krönung seines reichen Lebenswerkes schuf der Meister im Jahre vor seinem Tode die vier Apostel, Johannes und Paulus auf dem Inken; Markus und Petrus auf dem rechten Flügel, vom Kinstler dem Rathaus seiner Vaterstadt gestiftet, heute in der Münchner Pinakothek (Taf. XXXXII). Der Aufbau der mächtigen Oestalten, der große Wurf der Gewänder, selbst die





An and Daniel Commander (1995)





119. Dürer: Hafen von Antwerpen 1520. Federzeichnung. Albertina

Form der Köpfe und die kühlen bunten, mit schwarzgrauen festen Schatten modellierten Farben, z. B. der rosafarbenen, bleichen und rotbräumlichen Fleischtöne, des grünweißen Mantles des Paulus, des branstigroten des Johannes, zeigen Dürer dem erstrebten Ideal der klassischen Kunst bedenklich nahegerückt. Allein die wunderbare Konzentrierung der Spannung auf die Hände und die Köpfe der unbeweglich dastehenden In. Männer, wodurch der seelische Gehalt innerlich und gesammelt bleibt, — die sinnend gesenkten Köpfe der Apostel zur Linken, das fürchterlich drohende Auge des Schwertapostels Paulus und der zornig Johende Blück des Markus: das konnte nur aus der Seele unseres Dürer geboren werden. Die Kopfstudien zu den beiden letzteren haben sich erhalten (Abb. 124, 125). Die im gleichen Jahre entstandenen Kupferstichapostel stehen den gemalten nahe. Über die vier Apostel konnte Dürer nicht hinausgehen: von hier führte der Weg ummittelbar in den Klassizismus. Seine Schüler haben ihn wenige Jahre darauf betreten, ihn nahm die gütige Vorsehung im Jahre 1252, im 57. seines Lebens, hinfort.

Welche großartige Entwicklung eröffnet sich vor unserem rückschauenden Blick von den Jugendwerken der fruhen 90er Jahre des 15. Jhhs. bis zur Höhe der vier Apostel. Diese gewaltige Energie, wo hat sie ihresgleichen: aus dem Kraus-Verschnörkelten, Kleinlich-Beengten der spätgotischen Nürnberger Malerei sich zu solcher Formenkraft und -größe emporarbeiten! Und dabei nie das angeborene Wesen, das nationale Element, dem Fremden aufzuopfern! Es gibt, das ist nicht zu leugene, eine Reihe Dürerscher Gemäßel, in denen das Streben des



120. Dürer: Bildnis Bernhard von Orleys 1521. Britisches Museum

Meisters nach klassischer Form und schöner Farbe zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt wir sehen davon ab, sie aufzuzählen: aber in der Hauptsache ist Dürer von der Apokalypse bis zu den vier Aposteln immer er selbst geblieben. Die späten Bildnisse vergleiche man mit den früheren, den Imhoff von 1526 mit dem Krell von 1499: die gleiche Feuerseele, das gleiche eindringliche Leben. Dürer ist allezeit deutsch geblieben. Bis zum Schluß hat er den großen Zug der Italiener nicht erreichen können. Er kommt über das ängstliche, aus Studien zusammensetzende Kläubeln, so beim Rosenkranzbild und beim Hellerschen Altar, nie völlig hinaus. Die zeichnerische Behandlung, die die alten Nürnberger Schulen, wie die übrigen oberdeutschen, pflegten, lag ihm im Blute. Die Farben werden bis zuletzt glasmalerisch nebeneinandergestellt, nicht unter einem Ton zusammengefaßt. Ein Breiterwerden des malerischen Auftrags. das durchgängige Kennzeichen der späteren Stadien aller Maler, bei ihm ist nur sehr bedingt da-

von zu sprechen. Die Härchen im Bart des 93 Jahre alten Mannes, der wundervollen weißgehöhten Tuschzeichnung in Wien von 1526, sind einzeln durchgeführt, auch beim Holzschuher und Imhöff. Bis zuletzt hat Dürer die sorgfältigsten Naturstudien angestellt; das Schöllkraut, die Akeley und andere Aquarellzeichnungen von Kräutern in der Albertina entstanden 1526, im Jahre der vier Apostel. Bis in sein Alter hat Dürer seine Aufmerksamkeit auf alle Ersscheinungen, auch auf wunderliche und monströse gerichtet.

Der Naturalismus der deutschen Spätgotik ist bei ihm zu größter Kraft entfaltet. Er sagt selbst: "Gehe nicht von der Natur in deinem Gutdünken, aus dir selbst das Bessere zu finden, denn du wirst verführt. Die Formen mit ihren Ein- und Ausbiegungen und besonderen Gestaltungen sollen fleißig gezogen werden, derart, daß das kleinste Ding nicht vernachlässigt werde, so daß ein jedes Einzelne für sich gut sein soll, und so sollen sie sich in ihrer ganzen Versammlung wohl zusammenstimmen" (mit den letzlen Worten deutet sich auch das

oben gestreifte Kompilatorische seines Schaffens an). Gerade der Sinn für das Charakteristische zeichnet ihn vor den Klassizisten, die ihm folgten, aus. "Ein verständiger geübter Künstler", schreibt er, "kann in grober bauerischer Gestalt seine große Gewalt und Kunst mehr zeigen bei geringen Dingen, als mancher in seinem großen Werk. Diese seltsame Rede werden allein die gewaltsamen (d. h. die genialen) Künstler verstehen können, daß ich wahr rede. Daraus kommt, daß mancher etwas mit der Feder in einem Tag auf einen halben Bogen Papier reißt oder in ein kleines Hölzchen versticht, das würde künstlicher und besser als eines anderen Werk, daran dieser ein ganzes Jahr mit höchstem Fleiß macht."

Seine theoretischen Studien, die namentlich der Proportion des menschlichen Körpers und der Perspektive gewidmet waren und ihn die letzten Jahre seines Lebens fast völlig in Anspruch nahmen, haben ihn, wie angedeutet, über die Willkür der spätgotischen Malerei zu festen greifbaren Normen geführt. Es sind gedruckt: die Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt 1525, Elicher Underricht zur Befensten von den der Schaffen und der Scha



121. Dürer: Willibald Pirkheimer, Kupferstich 1524

stigung der Stätt, Schloß und Flecken 1527 und die vier Bücher menschlicher Proportion, die erst 1528 nach seinem Tode herauskamen. Ungedrucktes Material liegt in der Stadtbibliothek in Nürnberg, anderes in London und Dresden. Wir können auf diese Schriften und ihre stellenweise wörflich benutzten italienischen Vorläufer hier nicht eingehen. Im Schlußabschnitt dieses Kapitels wird nur in Kürze der Stellung der Proportionsstudien in der Entwicklung der oberdeutschen Malerei der Renaissance gedacht werden. Dürer selbst ist durch die unablässigen Messungen zu dem klaren und sicheren Stil der 2. Halfte seines Lebens gelangt. Daß die Berechnung der Form wie das klassische Vorbild zuweilen, so in den Jahren nach der italienischen Reise, die instinktiven Kräfte seiner Natur beschränkt haben, wer wollte das leugnen. Unmittelbare Spuren des Messens finden sich aber in den ausgeführten Arbeiten höchst selten. Seine Kunst war dadurch mehr latent bereichert, auf einen festen Untergrund gestellt worden. Sein Sehen und Gestalten vollzog sich jetzt unter Gesetz und Regel. Dürer spricht das selbst folgendermaßen aus: "Wenn du messen gelernt



122. Dürer: Hans Imhof 1526. Madrid, Prado

hast und den Verstånd mitsamt dem Brauch überkommen, also daß du ein Ding aus freier Gewißheit machen kannst, und weißt einem ieglichen Ding recht zu tun. alsdann ist es nicht mehr not, ein jedes Ding zu messen, denn deine überkommene - d. h. durch Messen erlernte - Kunst macht dir ein gutes Augenmaß, alsdann ist die geübte Hand gehorsam."

Gerade diese letzten Punkte werden erst im weiteren Verlauf der Darstellung der oberdeutschen Malerei gleichwie die Stellung Dürers in derselben noch vollständiger klar werden.

Die Schule Dürers.

Die Nürnberger Malerei der 1. H. des 16. Jhhs. entwickelt sich natürlich unmittelbar

unter dem Einfluß Dürers. Schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, in denen Dürers Stil selbst noch in vollster Wandlung begriffen war, trat eine völlige Stilamwälzung in Nürnberg unter dem Eindruck der von Dürer geschaffenen Formen ein. Die Holtszchnittkunst, um nur die 1500 bei Koberger erschienene Offenbarung der hl. Brigitte, die kleinen Evangelienholzschnitte von 1503 sowie den beschlossenen Garten des Rosenkranz Maria von 1506 zu erwähnen, die Glasmalerei es seien die Fenster der Schreier-Kapelle in Schwähisch-Gmünd von 1505 und die der Pfarrkirche Gründlach vom gleichen lahre zitiert - und nicht zuletzt die Tafelmalerei beeilen sich, den spätgotischen Stil zugunsten der volleren Dürerschen Formenbildung aufzugeben. Selbst die Werkstatt des alten Wolgemut scheut sich nicht, den Umschwung mitzumachen: der Schwabacher und andere spätere Altäre aus dem ersten lahrzehnt des 16. Jhhs. liefern dafür den Beweis. Aus dem Bestreben, den genialen Meister nachzuahmen, entstehen eine Anzahl von Arbeiten, die seinen Stil wörtlich übernehmen;

ganze Figuren und



123. Dürer: Jakob Muffel 1526. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Kompositionen werden kopiert. Die leere dekorative, oberflächliche Hand der Nachahmer ist oft ohne weiteres nicht erkannt worden; es sei nur die gegen 1505 entstandene, dem Schäufelein zugeschriebene, aus sieben Tafeln bestehende Passion der Dresdener Gemäldegalerie (Bd. 1, Abb. 15) genannt, ferner die Zeichnungen der grünen Passion in Wien, denen sich eine erhebliche Reihe von Tafelbildern und Handzeichnungen angliedern. Überhaupt ist der Anblick des Nürnberger Betriebs in der Malerei zu Dürers Lebzeiten oft nicht besonders erfreulich, da selten einer der zahlreichen, nicht unbegabten Schüler von dem



124. Dürer: Studie zum Apostel Marcus, Berlin



125. Dürer: Studie zum Apostel Paulus. Sammlung Mitchell

übermächtigen Eindruck der Kunst des Meisters sich völlig freimachen kann. Selbst aus den besten Schöpfungen lugt einem plötzlich ein Blick, eine Geste, ein Pferdekopf entgegen, die man in Dürers Werk — und hier besser — gesehen hat. Die herbe Kraft des Meisters wird allgemein ins Weichliche und Gefällige abgeschwächt. Was dagegen an dekorativer und farbiger Schönheit aulgebracht wird, reicht nicht aus, um den Eindruck des Epigonenhaften je völlig zu überstimmen. Nur in den graphischen Künsten, im Kupferstich und Holzschnitt, hat die Nürnberger Schule zu dem von dem Meister Erworbenen Neues hinzugefügt.

Die erste Generation der Dürerschule, die ihre Blüte um 1505 bis 1530 erlebte, wird dargestellt von Wolf Traut, Hans von Kulmbach, Leonhard Schäufelein und dem zur oberrheinischen Schule gehörigen Hans Baldung Orien.

Wolf Traut, ein Sohn des mit dem jungen Dürer in Wolgemußs Werkatatt tätigen Haas Traut von Speier, tritt um 1505 mit Hans von Kulmbach gemeinam an is Schöpfer eines Allares der Kartsurber Galerie auf. Seine hauptsächlichsten Arbeiten entstehen zwischen 1510 und dem Jahre seines Todes 1520: Es sind der Hochaltar der Johanniskapelle von 1511: das Leben Johannis des Taufers unter Entlehnung einzehner Figuren aus Dürers Holzschnitten des Marienlebens usw.; seine beste Schöpfung: et Artelshofener Altar (aus Artelshofen bei Hersbruck) im Bayer. Nationalmuseum: die hl. Sippe im Mittelbild, von schöber klarer Farbung, 1514 eststanden und bezeichnet; eine Taufe Christi im alten Rahmen 1511—151 ufe Tuchnacher-kapelle bei St. Lorenz gemalt, im Germanischen Museum; der Peter- und Paulsaltar in Heilsbroom 1517—18. In den Jahren 1518—20 lieferte Wolf Traut die Holzschnitte zum Halteschen Heiligkunsbuch. Auch andere Holzschnitte sind ihm zuzuschreiben. Den Dürerschen Stil des ersten Jahrzehntes — besonders im Anschluß an das Marienleben — wandelt Traut in das Rundliche und Volle, den hohen geistigen Gehalt in das Hausbackene um. Die behäbigen pausbackigen Nürnberger Frauenköpfe mit runden Hauben sind bei ihm zu Hauser.

Hans Sueß von Kulmbach stand unter Dürers Schülern dem Meister offenbar am nächsten. Geboren um 1476, also nur wenig jünger als Dürer, hat er in den Jahren 1500-1506 in enger Berührung mit Dürer, vielleicht in dessen eigener Werkstatt gearbeitet. Auch späterhin, in den Jahren von 1507-14, ist diese Verbindung nicht völlig gelöst worden. Zu dem bedeutendsten Tafelbilde Kulmbachs, dem Tucherschen Altar der Lorenzkirche von 1513, mit der thronenden Madonna, von Katharina und Barbara begleitet im Mittelbilde und den hl. Petrus, Laurentius, Johannes dem Täufer und Hieronymus auf den Flügeln, hat Dürer im Jahre 1511 Federskizzen gefertigt (im Berliner Kupferstichkabinett und anderwärts); auch die beiden großen Fenster des Chores von St. Sebald, das Markgrafen- und das Kaiserfenster, nach Kulmbach von Veit Hirsvogel 1514-1515 gemalt, haben so viele Berührungspunkte mit dem Dürerschen Stil (z. B. mit Dürers Zeichnungen zu den Hohen zollern grabmälern in Römhild), daß man auch hier Dürers Hand im Spiele vermuten kann. Von 1514-1516 wirkte Kulmbach in Krakau. Nach seiner Rückkehr arbeitete er in Gemeinschaft mit Dürer an dem Triumphzug für Kaiser Max. Sechs Jahre vor seinem Meister, bereits im Jahre 1522, ist Kulmbach gestorben.



126. Hans von Kulmbach: Enthauptung des Petrus um 1505-10. Florenz, Uffizien

Kulmbach ist der sätzkste Farbenkünstler der Dürreschule. Den Höhepunkt seiner malerischen Entwicklung bezeichnet neben dem Lucheraltar die fügurenreiche Anbetung der hi. deri Klönje von 1511 in der
Bertiner Galerie; die lichten kären, in Gelb und Rot besonders leuchtenden Farben und die große freiräumige Bogenarchitektur zeigen den Meister von seiner besten Seite, die in der Bewältigung dekorativer
repräsentativer Aufgaben liegt. Die noch luftiger wirkende Mitteltafel des Tucheraltares ist im Anschluß
an die venezianischen Heiligenversammlungen zentral angeordnet; die Madoman sitzt in einer halböegenbekrönten Muschenische. Ungefährt gleichzeitig mit der Ausstätung der Augsburger Annenkappelle, zu deren
Grabreilets mit Simson und der Auferstehung Dürer im Jahre 1510 die sorgfältigen Zeichnungen (in
Berlin und Wen) geliefert hat, ist diese ornamentale Architektur ein wichtiges Oliedi nier Entwicklung
zur Renaissancekunst unter Dürers Einfluß. Die Glasgemälde des Sebaldplarrhofes – Lukas die Madoman
malend und der kaiserliche Rat und Verlasser des Teuerdank Melchior Plinzing 1513 – die genannten
Fenster von St. Sebald 1514 und endlich die Fenster der Rochuskapelle von 1520, vertreten die weiteren
Stuten in der Aufnahme der tailenischen Peieler- und Bogenformen durch Hans von Kumbsch. Der



127. Hans von Kulmbach: Die hl. Joachim, Anna, Benedikt und Willibald. München, Pinakothek

Künstler hat auch zu einer Anzahl trefflicher Nürnberger Kabinettscheiben die Visierungen geliefert; es genügt, die Folge der Abte von St. Egidien von 1511 in Berlin und Nürnberg zu nennen. Sein zügiger. leicht schnörkelhafter und spielerischer Strich machte ihn damals zum beliebtesten Zeichner für die Glasmalerei in Nürnberg (Abb. 129). Im Vergleich mit Dürer neigt Kulmbach schon frühzeitig und auffallend in seiner letzten Lebensepoche von 1518 ab zur glatteren und weicheren Form und zum verschmelzenden Farbenauftrag; zuletzt sind seine Farben ins Bläßliche, Graue und Glasige abgeschwächt; an Schönheit der gebrochenen Tone, wie sie die Generation nach Dürer bevorzugt, kommt er zuweilen dem Lukas Cranach gleich. Wie dieser durch und durch Maler und Farbenkünstler, verträgt auch er die Reproduktion in Schwarz und Weiß nur schlecht. Die spitzige Pinselmalerei Dürers gibt er völlig auf; seine Porträts - ein männliches von 1520 aus der Sammlung Kaufmann kam in das Kaiser-Friedrich-Museum - bestätigen das; die temperamentvolle Beseelung des Modells, wie sie Dürer vollzieht, lag dem Kulmbach fern. Eine ruhige gemäßigte Natur, erging er sich mit Vorliebe in der Schilderung feierlich dastehender Heiligengestalten mit festlich wallenden Gewändern. Aufgaben kirchlicher Repräsentation, wie die monumentalen Männer und Frauen der leider in unseren Tagen aufs abscheulichste

restaurierten Sebaldfenster, entfalten sein Talent aufs glücklichste. Nicht selten sind Handrisse Kulmbachs namentlich für Kabinettscheiben; würdevolle Bischofsgestalten und hl. Greise sind auch da das Lieblingsthema. Von seinen Tafelbildern seien noch folgende augsgezählt.

Der ersten Periode unter Wolgemuts Einwirkung, dessen Schüler auch Kulmbach anfänglich gewesen ist, gehören vier kleine Flügel mit den hl. Laurentius, Stephan, Quirin und Papst Martin im Germanischen Museum an; ein Flügel mit dem Marienleben, Bamberger Galerie; zwei Flügel mit den hl. Cosmas und Damian Germanisches Museum, Kreuzfindung ebendort. - Unter Dürers Einfluß seit 1500 entstanden: acht Bilder aus dem Leben Petri und Pauli in den Florentiner Uffizien (Abb. 126); zwei Flügelpaare mit den hl. Joseph. Zacharias, Joachim, Anna, Benedikt und Willibald in München, neben den vorigen das beste dieser Epoche (Abb. 127); Kreuzauffindung durch Kaiserin Helena und Marter der Zehntausend, außen Heilige, in der Karlsruher Galerie. Die Blütezeit 1507 bis 1518 bringt außer den obengenannnten Altären in Berlin 1511 und Nürnberg 1513 hervor: Krönung Mariä von 1512 in Wien in Anlehnung an den Hellerschen Altar von Dürer; die hl. Cosmas und Damian der Münchener Pinakothek, den Ursulaaltar von 1513 in der Klosterkirche von Heilsbronn bei Nürnberg und ebendort die vier Flügelbilder des Mauritiusaltares vom gleichen Jahre mit dem Leben des Mauritius, namentlich aber die umfangreichen, von 1514 bis 1516 entstandenen Folgen mit dem Leben der hl. Katharina in der Marienkirche in Krakau und des Johannes Evangelista, jetzt in der Krakauer Städtischen Galerie. In diesen Szenen ist der hausbackene Naturalismus der Petruslegende in Florenz einer größeren Stilisierung gewichen; die häufig abgebildete Bestattung der hl. Katharina, deren Leiche von Engeln himmelwärts getragen wird, ist von feierlichstem Liniengefühl durchströmt. Der letzten Zeit Kulmbachs von 15t8 bis 1522 entstammen die hl. Stephanus und Laurentius im Bayer, Nationalmuseum, ein Flügel mit dem

Marienleben in der Leipziger und Schleißheimer Galerie, ein sechs Bilder umfassender Passionszyklus in der Nurnberger Burg, neben dem Bildnis im Kaiser-Friedrichmuseum ein weibliches Bildnis in der Wiesbadener und ein männliches in der Oldenburger Galerie, das schöne Brustbild des hl. Georg im Germanischen Museum und als spätestesWerk die Flügelpaare zweier Schnitzaltäre in St. Lorenz mit den lebensgroßen Figuren der hl. Nikolaus, Kaiser Heinrich, Eusebius usw. Das Werk des Kulmbach ist von Koelitz zusammengestellt worden.

Hans Leonhard Schäufelein geboren um 1 480, war etwa gleichzeitig mit Kulmbach in Dürers Werkstatt tätig. Der Altar in der bischöflichen Residenz Oher-



128. Hans von Kulmbach: Hl. Johannes und Hieronymus vom Tucheraltar 1513. Nürnberg, St. Sebald

St. Veit bei Wien mit dem figurenreichen Kalvarienberg in der Mitte, der Kreuztragung und Auferstehung auf den Flügeln, ist im Jahre 1502 für Friedrich den Weisen von Sachsen unter Dürers Mitwirkung hauptsächlich von Schäuselein gemalt worden. Die sieben Bilder der Passion in der Dresdener Galerie, die Holzschnitte in dem 1505 erschlenenen beschlossenen Rosenkranz Mariä von Dr. Pinder und des gleichen Verfassers Speculum passionis domini nostri Jesu Christi vom Jahre 1507 sind als Arbeiten Schäufeleins unter Dürers Einwirkung zu nennen. Sein frühestes gesichertes Bild, der Christus am Kreuz mit Johannes und Maria 1508 und der hl. Hieronymus in Nürnberg um 1510, offenbaren in der malerischen bunten Färbung und der üppigen Waldlandschaft selbständige Züge Schäufeleins. Das Abendmahl in Berlin 1511 und die umfangreiche Schöpfung dieser Frühzeit, der große Altar in der Benediktinerabtei Auhausen bei Ottingen, von 1513, dessen Mittelbild die Krönung Mariä, die Flügel anbetende Heilige und außen Passionsszenen vorführen, und das Wandgemälde im Rathaussaal in Nördlingen, 1515 entstanden, sind weitere wichtige Produkte seiner Hand. Das Wandgemälde stellt Judith und Holofernes und die Belagerung von Bethulia dar, in vielen kleinen, durch aufsteigendes reich bewaldetes Terrain verteilten Figuren. Es wirkt wie eine auf die Wand übertragene Buchillustration. Seit 1512 war Schäufelein zu dem Kaiser Max in Beziehung getreten; er siedelte nach Augsburg über und übernahm neben Dürer und den Augsburger Illustratoren einen Hauptanteil an den Holzschnittarbeiten für den Kaiser, darunter vor allem den Teuerdank und 70 Bilder des Weißkunig. Von nun ab geht eine ununterbrochene Reihe von Holzschnitten, sei es Einzelblätter, sei es Buchillustrationen im Auftrage der Augsburger und anderer Verleger neben den Malereien her. Im Jahre 1515 ließ sich Schäufelein in Nördlingen nieder, wo er bis an seinen Tod gewirkt hat. Das Vorbild



129. Hans von Kulmbach: St. Gallus. Scheibenriß. Dresden, Kupferstichkabinett

der Gemälde Herlins, die in großer Zahl die Kirchen Nördlingens zierten, scheint auf Schäufeiein in der Richtung der Farbenbuntheit Einfluß gewonnen zu haben; die häufige Verwendung des Goldes und andere Züge geben seinen späteren Kirchenbildern etwas Altertümliches, das wieder mit den Renaissanceformen, die er von Augsburg mitgebracht hatte, von den Bildern des alten Holbein, im Widerstreit steht. Seine Kompositionen machen sich von Dürer frei; er erzählt auch die hl. Vorgänge mehr in einer weltlichen illustrativen Tonart. Die Farben werden zuschends breiter und dünner, bunter und kühler. Die gelben, grünweißen und braunroten, die kalt blauen Tone der späteren Zeit Dürers sind bei ihm noch viel stärker in den Vordergrund getreten. Auch graue und braune Farben von oft kalter und erdiger Wirkung finden sich häufig. Zu einer achtungswerten Leistung schwingt sich Schäufelein später in dem Zieglerschen Altar auf, der im Jahre 1521 für die Georgskirche in Nördlingen entstand. Im Mittelbild ist die Beweinung Christi in malerischer Landschaft, auf den feststehenden Flügeln der hl. Paulus und Konstantin der Große. Die beweglichen Flügel stellen die hl. Elisabeth, Barbara (Abb. 130), Nikolaus und Limpert vor. Aber selbst diese Arbeit leidet an der fahrigen, nachlässigen weichlichen Zeichnung, die Schäufelein niemals ganz überwunden und in zunehmendem Alter noch gesteigert hat. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, seit 1530, entstehen eine Reihe Porträts, der Altar aus Oberdorf bei Bopfingen von 1532, jetzt in

der Dorskirche zu Beuren bei Isny und die Malereien im Gebetbuch des Grafen Ottingen von 1537-1538 in der Kgl. Bibliothek in Berlin. Aus dem Jahre 1538 rührt auch sein letztes Bild her, die Anbetung des Lammes in Stuttgart. Als Maler ist er immer flüchtiger und handwerklicher geworden; das Schwanken zwischen der Dürerschen Schulung und dem um 1530 zur Herrschaft gelangten klassischen Stil gibt seinen Malereien häufig etwas Unsicheres und Traditionsloses, Viel geschlossener und erfreulicher ist das Bild seiner weiteren Arbeit für den Holzschnitt. Er steht als Illustrator oft ebenbürtig neben Dürer, Holbein und Burgkmair. Den kraus-tonigen Stil der Arbeiten für Kaiser Max - denen ein Teil der 1517 bis 1518 entstandenen Holzschnitte der "österreichischen Heiligen" anzuschließen ist - ersetzt in den Biättern der späteren Zeit, namentlich den seit 1533 gefertigten Illustrationen, ein klarerer fester, sorgfältig schraffierender Strich. Ausgezeichnet und mit wissenschaftlicher Oründlichkeit sind jetzt vielfach die im Frührenaissancestil gezeichneten Pfeiler- und Bogenhallen in der Perspektive behandelt. Desgleichen bekundet sich in den üppigen, breit behandelten Laubmassen der Hintergründe, in der Bewegung der Figuren die fortgeschrittene Kunst. Die Gestalten sind später untersetzt, von rundlichen Formen, wie bei den Behams. Meisterhaft ist Schäufelein als Sittenschilderer. Für die Tracht der Frührenaissance, namentlich die reichgeschlitzten und gepufften Soldatentrachten bieten Schäufeleins Holzschnitte eine unerschöpfliche Quelle. Als Hauptwerke der 30er Jahre haben zu gelten die großen Blätter Auferweckung des Lazarus, Belagerung von Bethulia, das große Abendmahl und die Hochzeitstänzer, die Aldegrever für seine bekannte Stichfolge verwendet hat; die illustrierten Bücher sind unten aufgeführt. Schäufelein starb in Nördlingen um das Jahr 1540.

Weitere Tafelgemälde aus Schäufeleins mittlerer, bester Zeit sind: Christus im Tempel und Christus am Kreuz von 1515 in Karlsruhe, Epitaph Wagners mit Beweinung Christi von 1517 in der Nördlinger Rathaussammlung, Epitaph der Anna Brigel von 1517 ebendort. Der Christgartner Altar, zum Teil im Germanischen Museum, zum größeren - Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi - in der Münchener Pinakothek. Der Altar aus dem Minoritenkloster in Maihingen, dessen vier Flügel mit dem Leben des hl. Onufrius, dem hl. Hieronymus und Brigitta und Passionsszenen im Germanischen Museum. Christi Abschied 1514 und vier Heilige wurden mit der Auktion Kaufmann versteigert.

Der letzten Epoche gehören außer dem obengenannten Altar in Isny von 1532 mit vier Szenen aus dem Leben des hl. Georg und Heiligen die Porträts des Abtes Hummel von 1531



130. Hans Leonhard Schäufelein: Hl. Elisabeth und Barbara, 1521. Nördlingen, Georgskirche

in Schleißheim und des Lorenz und der Katharina Tucher von 1534 an. Aus dem umfangreichen Holzschnittwerk verdienen noch Erwähnung der ersteu Epoche angehörig: Illustrationen zur Legende der
Katharina von Siena 1515 bei Silvan Othmar in Augsburg (zwölf Blatt davon), zu dem Evangelienbuch bei
Thomas Anshelm in Hagenau; aus der Spätzeit: 40 Holzschnitte zu Joh. von Schwarzenbergs Memoriale
der Jugend, ein Teil der Illustrationen zu des Apulejus goldenem Esel, bei Alexander Weißenhorn in Augsburg gedruckt.

Eine zweite Generation von Dürerschülern, weniger eng mit dem Meister verknüpft als die vorige, wird durch die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham und Georg Pencz dargestellt. Das Hauptgewicht der Tätigkeit dieser Künstlergruppe beruht auf ihrer graphischen Arbeit, namentlich auf dem Kupferstich; als Vertreter dieser Gattung werden sie mit einer Reihe anderer süddeutscher - Altdorfer, Solis usw. — und norddeutscher Stecher, wie Aldegrever und Jakob Binck, unter dem Namen der "Kleinmeister" wegen des Kleinen



131. Hans Sebald Beham: Holzschnitt aus der Planetenfolge (Ausschnitt), 1531

Formates ihrer Stiche zusammengefaßt. Der Ausgangspunktdieser jüngeren Generation von Dürernachfolgern ist Dürers späterer, schon stark von klassischen Zügen durchsetzter Stil der 20er Jahre.

Dürers unmittelbarer Schiller unter den Genannten war wohl nur Hans Sebald Beham. Er ist im Jahre 1500 geboren und in seinen frühesten Arbeiten um 1520 noch stark unter der Einwirkung des locker weitbauschigen bewegten Striches des Altmeiders. Eine Reihe von

Eisenradierungen aus diesem Jahre, z. B. Hieronymus, ein Bauer und ein Fahnenträger, knüpfen auch technisch an Dürers gleichartige Versuche — wie die große Kanone von 1518 — an. Namentlich sind eine Anzahl

von Rissen für Kabinettscheiben um 1820, meist runde mit Standfiguren, mit Passionsszenen und schwungvollen Wappen z. B. im Berliner Kabinet, und von ausgeführten Scheiben anch seinen Zeichnungen, wie
die Folge von Rechtechaldern mit allegorischen Daratellungen von 1821 im Berliner Kunstgewerbemuseum
und die Münchener Nationalmuseum mehrere Wappenscheiben anzuführen. Auch einzelne
Ildzschaitte — z. B. St. Schald von 1520 – bewegen sich noch im Dürerschen Formenkreise. Auf dem
Boden der Frührenaissance sehen wir den Klünstler in seinen Ornamentstichen der Mitte der 20er Jahre,
denen sich Putten, nackte Mächen usw. anschließen. Im Jahre 1524 wegen füllerischer Lehren mit
seinem Bruder Barihet und Pencz ausgewiesen, kehrte er bald nach seiner Vaterstadt zurück und wurde
1328 wegen unbefügter Benutzung Dürerscher Mausskripte abermals von Gericht gezogen.

Das Jahrzehnit von 1530 bis 1540 stellt den Höhepunkt seines Schaffens dar. Äm Anfang stehen einige große Holzschnitte, z. B. das Fest des Herodes und die 1531 entstandenen Planeten (Abb. 131). In diesem Jahre siedelte Beham nach Franklurf a. M. über, wo er für den Kardinal Albrecht von Drandenburg und besonders für den Verleger Christian Egenofff arbeitete. Für den Kardinal machte er zwei Gebetbücher (in Kassel und Aschafenburg) und vor allem die Tischplatte mit alltestamentarischen Szenen, die



132. Barthel Beham. Auffindung des Kreuzes, 1530. München, Pinakothek

ietzt in Louvre und in einer trefflichen Kopie im Berliner Kunstgewerbemuseum ist. Die Tischplatte ist die einzige Tafelmalerei H. Sebald Behams. Die figurenreichen Bilder sind ähnlich wie die großen Holzschnitte durch die weiträumigen Hintergründe und die turm- und kuppelbesetzten Frührenaissancegebäude ausgezeichnet. Für die Vorstellung dieser deutschen Generation von der Architektur des neuen Stiles ist die Malerei der Platte einer der wichtigsten Belege. Halbromanische, halbitalienische Rundbogenhallen und Häuser, mit Pilastern und Säulen reich gegliedert, fassen die Plätze ein, eine Idealarchitektur, wie sie damals in den Köpfen der deutschen Künstler spukte, denen die Ausführung großer Aufgaben in dieser Zeit fast gänzlich versagt blieb. Die Figuren sind untersetzt, von rundlichen Formen mit breiten Köpfen und dem Dürerschen Typus schon ferne gerückt. Beham hat jetzt einen eigenen Stil gefunden. Die für den Verleger Egenolff im Jahre 1533 gefertigten Holzschnitte zum Alten Testament, die "biblisch historien figürlich vorgebildet", und die späteren Kupferstiche mit der Geschichte des verlorenen Sohnes sind die bekanntesten Schöpfungen des reifen Stiles Hans Sebald Behams. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens, von 1540 bis 1550, tritt das klassische Ideal noch stärker hervor, die Darstellung des Nackten und die antike Mythologie gewinnen neben den Genreszenen einen breiteren Raum. Die Taten des Herkules 1542 bis 45. nackte allegorische Gestalten und Gottheiten seien genannt. In den klassischen Figuren und Gebäuden ist Hans Sebald offenbar stark von seinem Bruder Barthel angeregt worden, den er um 1530 in München besucht hatte. Für das Kunsthandwerk der Frührenaissance haben seine figürlichen und ornamentalen Stiche, auch seine Stiche von korinthisch-oberitalienischen Säulenkapitellen zum Vitruv sowie die schönen Gefäße große Bedeutung erlangt. Die Gefäße, als Vorlagen für Goldschmiede bestimmt, sind im Gegensatz zu Dürers Gefäßzeichnungen frei von allen gotischen Erinnerungen. Die klare Gliederung durch horizontale Friese, die Balusterschäfte und die regelmäßige Reihung der Buckel, die schwellenden Umrisse stellen sie in eine Reihe mit Hans Holbeins d. J. Goldschmiedeentwürfen. Das weitere Werk Hans Sebald Behams - es umfaßt über 270 Kupferstiche und 1070 Holzschnitte sowie eine Reihe Zeichnungen - müssen wir übergehen; es ist von Pauli zusammengestellt. Der Künstler starb in Frankfurt im Jahre 1550.

Barthel Beham ist zwei Jahre jünger als Hans Sebald und ist schon in seinen ersten Stichen. z. B. den kleinen Blättern des Christophorus und mehreren Putten von 1520 und der Folgejahre unabhängiger von Dürer. Hans Sebald hat ihm wahrscheinlich den ersten Unterricht erteilt. Mit diesem zusammen aus Nürnberg ausgewiesen, ging er um 1527 nach München, wo er mit dem Hof Herzog Wilhelms IV. von Bayern, der ein Mittelpunkt der Renaissancekunst war, in Berührung trat. Barthel gelangte viel ausschließlicher als sein Bruder zur klassischen Formenbildung, nach dem Vorbild des Marc Anton, vielleicht in Italien selbst unter dessen Anleitung. Er stach namentlich nackte antike allegorische Gestalten, Putten usw. Die volkstümlichen Holzschnitte, die Georedarstellungen, die Gegenstände aus dem Bauern- und Landsknechtleben fehlen bei ihm. Die gestochenen Porträts des bayerischen Kanzlers Leonhard von Eck 1527, Ludwigs X. von Bayern, des Kaisers Karls V. und Ferdinands I., die zwei letzteren beim Einzug der beiden Fürsten in München 1530 entstanden, sind den späteren Porträtstichen Dürers nahezu ebenbürtig. Von seinen sonstigen Stichen sind die Madonna am Fenster und die Kampffriese von nackten, zum Teil berittenen Männern die bekanntesten. Der Einfluß des Marc Anton ist hier auffallend stark. Die Formengebung Barthels ist geschmeidiger und edler als die des Bruders. Im Jahre 1530 entstand im Auftrag des Herzogs Wilhelm das große Tatelgemälde der Auffindung des hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helena, ietzt in der Münchener Pinakothek (Abb. 132). So sehr hier in den Köpfen und dem Fattenwurf die Schulung an Dürers spätestem Stil noch durchleuchtet, so sehr steht doch dieses Bild mit den tief nach hinten geführten klassischen Pilasterarchitekturen, der freien Raumwirkung und der bunten kühlen, aber weich verschmelzenden Färbung auf dem Boden einer neuen Zeit. Unter den Geschichtsbildern, die Wilhelm IV, damals für München und Landshut malen ließ, steht Behams Kreuzauffindung an klassischer Strenge obenan. Die klare plastische Raumdurchbildung - die Figuren treten gebenüber den Architektur- und Luftmassen zurück - ist ohne eine genaue Kenntnis der italienischen Malerei kaum denkbar, so daß ein Aufenthalt des Künstlers in Italien bereits im Anfange der 20er Jahre sehr wahrscheinlich ist. Neben der Kreuzauffindung fallen die übrigen Gemälde Barthels, namentlich die Reihe von Porträts des bayerischen Herzogshauses in Schleißheim usw. ab. Im Jahre 1540 starb Barthel Beham auf einer Studienreise in Italien, wohin ihn Wilhelm IV. gesandt hatte.

Georg Pencz, der mit den Behams zusammen 1524 wegen täuferischen Lehren vor dem Nürnberger Rat erscheinen mußte und mit ihnen das Los der Verbannung teilte, ist hervorragend als Porträtmaler. Seine Bildnisse fallen fast alle in die letzte Zeit seines Schaffens, in das Jahrzehnt von 1540 bis 1550. Die monumentale Haltung der italienischen Hochrenaissanceporträts, auch ihre dunkte einfärbige graue oder bräunliche Farbenstimmung hat auf Pencz stärker als auf die anderen süddeutschen Zeitgenossen gewirkt. Diese repräsentiven, in schlichte dunkle seiden- und pelzbesetzte Gewänder gekleideten, in kühler Ruhe dasitzenden mächtigen Halbfiguren Nürnberger Bürger sind schon den italienischen Zeitgenossen auf den Bildnissen der Raffaelschule, des Bronzino, Franciabigio und Vasari verwandt. Das Feuer der Dürerschen Köpfe von t 526 hat hier einem ruhigen Gteichmut Platz gemacht. Die Geschicklichkeit der Formenergebung und der virtuos verschmelzenden Modelljerung können die fehlende Wärme nicht ersetzen. Pencz hat auch mehrfach italienische Bilder kopiert. Unter seinen Porträts zeichnen sich aus ein junger blouder Mann in Wien 1543, der Nürnberger Goldschmied in Karlsruhe, seine beste Schöpfung, 1545; der Feldhauptmann Sebald Schirmer im Germanischen Museum, gleichfalls 1545 datiert und mehrere vortreffliche Arbeiten im Kaiser-Friedrich-Museum. Weit ausgeprägter als in diesen Darstellungen individuellen Gehaltes erscheint das akademische Moment in Pencz' figürlichen Kompositionen (vgl. z. B. die Caritas Romanae von 1546 in der Harrachgalerie in Wien). Seine zahlreichen Kupferstiche religiösen und mythologischen Inhalts zeigen desgleichen den Pencz auf der Bahn des italienischen Hochrenaissancestils. In Nachahmung der Zeichnung Raffaels und der Kuperstichweise Marc Antons ist er noch über die späten Arbeiten des Sebald und Hans Beham hinausgeschritten. Doch verfügt er ähnlich wie Hans Sebald über eine große Fertigkeit im Erzählen, im Ersinnen neuer Züge und Gruppen. Hervorzuheben sind die Stiche mit den sieben Werken der Barmherzigkeit, mit der Parabel vom reichen Mann und die sechs Triumphe Petrarcas.

ensent, der amentilich für den Holzschnitt arbeitende Erhard Schön, der gleichfalls für die Oraphik und die Olasmalerei zeichnende Hans Ori 19 in der und die Olasmalerei zeichnende Hans Ori 19 in leiten eund die Bustamalerfamilie Olockendon.

Mit dem Jahre 1530 ungefähr trägt in Nürnberg der klassische Stil den vötligen Sieg über die noch mit spätgotischen Zügen durchsetzte Richtung Dürers davon.

Grünewald und Baldung. Mittel- und Oberrhein.

Während des ersten Viertels des 16. Jhbs. hat sich neben der nach Formenklarbeit strebenden Kunst Dürers in der Mehrzahl der oberdeutschen Malerschulen das dekorative malerische Gefühl der Spätgotik in voller Stärke behauptet. Ja einzelne Landstriche, namentlich die Gebiete am Rhein und an der Donau, entfalteten die malerischen Kräfte der Spätgotik jetzt erst in ihrer ganzen Fälle. In den Schöpfungen der Hauptmeister dieser Strömung — des Orünewald, Baldung, Urs Oraf, Manuel, des Altdorfer und des jungen Cranach, — erhebt sich das nationale bodenständige Element frei von klassischen Einwirkungen in seiner urwüchsieren Gewalf und Eigentümlichkeit.

Der merkwürdigste Vertreter dieser im heimischen Boden wurzelnden Malweise, der stärkste Gegenpol des Dürerschen Strebens nach klassischem Stil ist Matthias Grünewald, tätig in Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz und einige Zeit am Oberrhein in Isenheim bei Colmar im Elsaß. Trotz aller Bemühungen der neueren Forschung, die Persönlichkeit und Kunst Grünewalds aufzuklären, sind wir über die Entwicklung des Meisters noch im Dunklen. Das früheste, ihm sicher zuzuschreibende Werk, die Verspottung Christi in der Münchner Pinakothek von 1503, erst vor wenigen lahren an die Offentlichkeit getreten (Farbentafel XXXIV), stellt uns bereits einen gereiften Meister vor Augen, dessen Stil über die Arbeiten seiner Zeit und Umgebung weit hinausragt. Nur der Kenner wird gewisse Anklänge an Zeitgenössisches verspüren. In erster Linie spricht die weich verschmelzende, stellenweise, wie im Haar, flockig verwischende Malweise für eine Berührung mit der Kunst des älteren Holbein, der im Jahre 1501 in Frankfurt den Altar für das Dominikanerkloster malte; doch liegt hier wahrscheinlich umgekehrt eine Beeinflussung Holbeins durch den Aschaffenburger Meister vor. Die Farben selbst in ihrer gebrochenen aber bunten Haltung verraten entfernte Verwandtschaft mit der Malerei des späten Hausbuchmeisters, der ja in dieser Gegend die zweite Hälfte seines Lebens verbracht hat. Glasgemälde im Chor der Hanauer Marienkirche scheinen diese Beziehungen zu bestätigen. Die freie Bewegung der Henkersknechte in der Verspottung und ihre Charakterzeichnung scheinen auf Bekanntschaft mit Dürers Stil um 1500, z. B. mit der großen Passion zu deuten; freilich zeigt sich mehr die oben berührte Schulrichtung, die Wendung ins Weichliche und Formlose, die z. B. in der vielbesprochenen malerischen Zeichnung der drei Reiter mit dem Tod und anderen verwandten Sachen herrscht. Fünf Jahre später sehen wir tatsächlich die beiden großen Antipoden wetteifern; Grünewald malte die Flügel zum Hellerschen Altar 1508 in der Frankfurter Dominikanerkirche. Die erhaltenen Bilder, die Heiligen Stephanus und Cyriakus Grau in Grau auf schwarzem Grunde äußern bereits die höchste Steigerung des Malerischen zum Helldunkel und zur formverschleiernden Weichheit der Konture - während gerade Dürers Krönung und Himmelfahrt der Maria einen erneuten Anlauf zur Bild- und Formenklärung unternimmt.

Auf den Höhepunkt seines Schaffens erhebt sich Grünewald in seinem umfangreichen Hauptwerk, dem um 1510 bis 1515 entstandenen Flügelaltar der Antoniterpräzeptorei in Isenheim, jetzt, ein Hauptzielpunkt aller Freunde deutscher Kunst, im Museum der Stadt Colmar. (Während der Jahre 1918 und 1919 war der Altar in der Münchener Pinakothek ausgestellt.) Neben dieser Arbeit bilden die anderen Schöpfungen Grünewalds nur Anhängsel an sein Werk. In einer großen Leistung die Kraft und Fülle seines Wesens auszugießen, scheint dem impulsiven aufschäumenden Charakter dieses Meisters ganz gemäß zu sein. Die zu allen Lebenszeiten gleichmäßige Selenruhe Dürers düffen wir nicht erwarten. Joachim

39



133. Matthias Grünewald: Weihnachten vom Isenheimer Altar, um 1515. Colmar, Museum

Sandrart, der in der 1. H. des 17. Jhhs. aus dem Munde von Nachkommen Grünewaldscher Schultradition wichtige Nachrichten über den Meister gesammelt hat, berichtet, daß er meistens in Mainz gelebt, wo er "ein eingezogenes, melancholisches Leben gefühft" habe.

Im ersten Bande sind bereits aus dem Isenheimer Altar die Kreuzigungsgruppe (Farbentafel VI) sowie die Auferstehung Christi abgebildet. Hier sind die Weinhachtszene (Abb. 133), die Antoniusbilder (Abb. 134) und die Verkündigung (Tat. XXXXIII) hinzugefügt.

Der Aufbau des Altares schließt sich an die großen, oberrheinisch-schwäbischen spätgotischen Schnitzaltäre mit mehreren Paaren gemalter Flügel an; er ist in ihrer Reihe einer der spätesten und glänzendsten. Der Mittelschrein birgt die Schnitzfiguren des hl. Antonius sowie der hl. Augustinus und Hieronymus in einer von üppig verschlungenem Rankenwerk gebildeten Laube, die Predella zeigt in Schnitzerier Christus und die zwölf Apostel. Das erste Flügelpaar entbält auf den Innenseiten die hl. Einstedler Paulus und Antonius zur Linken und die Versuchung des Antonius zur Rechten. Zugeklappt zeigen diese Flügel auf der Rückseite zusammen mit den Innenseiten des zweiten Flügelpaares von links nach rechts Verkündigung, Geburt des Kindes, Maria mit dem Kinde und Auferstehung Christi. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares endlich schildern die Kreuzigung und die Innenseiten eines dritten festen





134. Matthias Grünewald: Versuchung des hl. Antonius und Antonius mit Paulus vom Isenheimer
Altar. Colmar. Museum

Flügelpaares die hl. Antonius und Sebastian. Den Betrachter, der bisher zusammen mit uns der deutschen Malerei der Zeit nachgegangen, schlägt ein neues gewaltiges Gefühl in Bann. Es leidet ihn nicht in ruhig sachlicher Anschauung des Gegenstandes, es zieht ihn mächtig in das Geschehen hinein. Die Wirklichkeit mit erschreckender Wahrheit umfängt ihn; aber gleichwohl wird er durch das verklärende Licht und den blendenden Glanz der Farben in einen böheren Zustand versetzt. Die alten Formeln der Erzählung sind verworfen, das kindliche Aneinanderreihen nach dem Wort der Schrift ist einer Volligen Neufassung des Themas gewichen. Der seelische Gehalt der heiligen Vorgänge ist aus einer Grundstimmung heraus gestaltet. Der bänglich düstere Gewitterhimmel über der öden kahlen Felsenfläche des Kalvarienberges, die von der Feuerglorie des am dritten Tage auffahrenden Heilands durchleuchtete trostlos finstere Nacht, das wunderbare weihnächtliche Geigenspiel der Engel, die das neugeborene Christuskind begrüßen, die spuk- und geistenfalten Landschaften der Antoniusbilder: das poetische innere Leben der hl. Legende ergreift uns hier mit ungekannter Macht. Der riesige, grünlichfahle Leichnam Christi hängt wenig über den Erdboden erhoben, Hände und Füße im Todeskrampl erstarrt, vor dem schwarzen Himmel; Maria ist eichenblaß

und ohnmächtig in die Arme des Johannes gesunken, die zusammengepreßten Hände starren im Schmerz erstorben empor. Magdalena am Boden kniend ringt die Hände zu dem geliebten Toten aufwärts: einzig Iohannes der Täufer, zur Rechten mit eindringlicher Gebärde auf den toten Erlöser zeigend, bleibt aufrecht in dieser gram- und jammervollen Stunde. Ein fahler grüner Schein zuckt über die nackte, furchtbar verdüsterte Landschaft hin. In einem magisch durchleuchteten Kirchenraum wallt der Engel zur Maria beran, die einen schweren Folianten zum Gebet auf einer Truhe aufgebaut hat. Die Flügel und Gewänder des Himmelsboten rauschen durch den stillen Raum. Die feierlich bewegten Umrisse der schwebenden beschatteten Gestalt heben sich von dem lichtdurchfluteten Hintergrunde vor den fischblasigen Maßwerkfenstern ab. In einer Laube kniet Maria als junge Mutter, von geigenden Engeln und schwebenden Cherubinen umjubelt. Zauberhaft umspielt das Licht die Gestalten und das krause, wirrverschlungene Rippen-, Krabben-, Figuren- und Maßwerk des spätgotischen Steinmetzgehäuses. Maria, das Kind im Arme wiegend, sitzt in einer Vogesenlandschaft, die durch blaue Felsenschrofen abgeschlossen ist, der Himmel tut sich auf und über Wolken, von gelbem Licht umflossen, schweben Engelscharen herab und Lichtstrahlen brechen hervor. Der Körper des auferstehenden, aufwärtsfahrenden Christus steigt ganz durchlichtet - von jedem Erdenrest befreit, in einer gelb-, violett- und blauschimmernden Glorie in der schwarzen Nacht empor, das rote Gewand flammenartig züngelnd, das hellblaue, violettflimmernde Leichentuch wie ein Lichtstreif aus dem Grabe nachschleifend. Die wüste Gegend, da sich die beiden Einsiedler njedergelassen haben, schließt nach hinten durch zwei wunderlich gestaltete braune Felsen, durch verdorrte von Moosen und Flechten umwucherte Bäume und Sträucher - eine Palme zur Rechten deutet die Wüste an -, dahinter ragt schroffes Gestein, grünlichweiß, wie von Dämpfen und Nebelschwaden umbraut, in den kühlen, weißlichgrünen Himmel. Der hl. Antonius wird in einer schauerlichen trümmerhaften fels- und krüppelholzdurchsetzten Ode niedergeworfen von feueräugigen Unholden, Mischwesen aus Kröten, Drachen, Hahnenund Nachtvögeln, fürchterlich starrt ein menschlicher Arm aus dem ekelhaften Gewürm: "sind das Molche durchs Gesträuche, lange Beine, dicke Bäuche?"

So ungewöhnlich dem ersten Blick die Kunst Grünewalds in dem bisherigen Bilde der oberdeutschen Malerei der Zeit erscheint, so ist sie gleichwohl doch aus dieser Zeit erwachsen, ja, fester mit den nationalen Trieben verwurzelt als Dürer — der darüber hinauszugelangen strebte, — hat Grünewald erst den leidenschaftlich drängenden, unruhvollmalerischen Grundzug der oberdeutschen Spätgolik zur letzten Außerung gesteigert. Zugleich mit ihm erwächst die Bildhauerwerkstaft seines mittelrheinischen Landsmannes Backoffen von Mainz, die einen nahverwandten, großzügig wuchtigen, unruhig zerklüfteten und aufgewühlten Stil in ihren Steinfiguren ausprägt. Die Holzfiguren und das funkelnde Schling- und Rankenwerk des Isenheimer Altars gehen auf die gleiche Wirkung von hüpfenden Lichtern und Schatten aus, wie unser Maler sie erstrebt.

Die spätgotische Laube des Weihnachtsbildes mit den schraubennäßig gewundenen, in naturalistisches Blatt- und Blumenwerk verlaufenden, wunderlich fließenden Steinmetzenformen ist ein schlagendes Beispiel des formauflösenden, mit Licht und Schatten spielenden Oeistes der Zeit. Auch Köpfe, Haar und die Gewänder sind mit breiten, flackernden Lichtern übergossen. Das Geströpp und die Pflanzen, die Umrisse der Oebirge fügen sich dem weichen, verschwimmenden Ganzen ein. Nirgends ein fest geschlossener Kontur; keine klar modellierte Form. Das Zusammenspiel alles Einzelnen zu einem schimmernden Gesamtbild, das Zusammenfassen strahlenden Lichtes und tiefer Dunkelheiten rückt den Orinewald der Richtung des





Grünewald: Verkünde ung vom Jeenheimer Alter

Barock nahe, und es ist kein Zufall, daß gerade das 17. Jhh. wieder dem längst vergessenen Meister Interesse zugewandt hat. Wenn es auch zu weit gegangen ist, ihn geradezu als Stammvater der Kunst des Rembrandt hinzustellen. Denn Rembrandts Kunst wuchs doch auf der Basis der klassischen Schule auf. Grünewald ist über den dekorativen Grundzug der Spätgotik nicht hinausgelangt. Seine Formen man vergleiche z. B. die Pflanzen (Bd. 1. Abb. 56) - sind aus einem phantastischen Liniengefühl, nicht nach der Natur gezeichnet. Alles Einzelne ist diesem untergeordnet. Darin liegt auch seine Schwäche im Vergleich mit Dürer. Die Ruhe der Seele des großen klassischen Kunstwerkes stellt sich nicht ein; hinreißend, aufreizend und aufregend ist Grünewalds Kunst. Die Buntheit der Farben steht mit den schwarzen Schatten in Kontrast: auch die Ruhe des rein Malerischen ist nicht vorhanden.



135. Matthias Grünewald: Madonna in Stuppach, Kirche

So wie das oft erschreckend Naturalistische dem Stillisierenden widerstreitet. Ein inbrünstiger, leidenschaftlicher flackernder Geist; Vorliebe für abnorme, ja ungesunde und gedunsen krüppelhafte Bildungen; ein im mittelalterlichen Glauben und Denken verstricktes Gemüt, das die Natur ängstlich, von Teufelsspuk und schreckhaften Gebilden wimmelnd in unbestimmtem Fackelund Dämmerlicht, nicht frei am hellen Tage sieht. Wie anders befreit sich Dürers Ritter von den teuflischen Gestalten als Grünewalds Hieronymus! Grünewald war Hofmaler des Mainzer Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, des mächtigsten Schirmherrn des katholischen Glaubens in Deutschland, der in den Geburtsjahren der Reformation gerade die prächtigsten Reliquienschätze sammelte: zwei seiner späteren Bilder sind in des Kardinals Auftrag gemalt. Andere, von Sandrart beschrieben, besaß der Dom in Mainz. Wir haben uns den Meister also wohl als einen zweifelfreien Anhänger des alten Glaubens vorzustellen. Und seine Werke sind uns Zeugnisse der neubelebten Religiösität des gegenreformatorischen Geistes des Katholizismus, der sich jetzt erhob und in der zweiten H. des 16. Ihhs. zu großer Macht erwuchs. Der Marienszene des Colmarer Altars schließt sich die reizende Tafel der Maria mit dem Kinde in der Kirche in Stuppach bei Mergentheim an (Abb. 135). Den späten Stil des Meisters, ins Formlose und Krankhafte gewandelt, vertreten die Predella mit dem



136. Matthias Grünewald: Hl. Erasmus und Mauritius um 1520. München, Pinakothek

toten Christus und dem Wappen des Kardinals Albrecht in der Galerie in Aschaffenburg, die "Gründung von S. Maria Maggiori" in den städt. Sammlungen in Freiburg und die Tafeln der Karlsruher Galerie mit der Kreuztragung und der Passionsgruppe. Die in der Mitte der zwanziger Jahre entstandene. von dem Kardinal Albrecht für die 1518 von ihm erbaute Stiftskirche St. Moriz in Halle gestiftete große Tafel mit den Gestalten der hl. Frasmus und Mauritius zeigt den Meister der klassischen monumentalen Fassung der Gestalten nahegerückt, die in dieser Zeit - es sind die Jahre von Dürers vier Aposteln - das Gesicht der deutschen Kunst umzuwandeln beginnt (Abb. 136). Freilich, welch großer Abstand von Dürers klar umrissenen plastischen Figuren! Der Bischof Erasmus ist ein Bildnis des Kardinals Albrecht, mit dem gelblichen, vorzeitig schwammig

gewordenen Antlitz des Kirchenfürsten, in dem die träge Sinnlichkeit der hervorstechendste Zug ist. Die mächtig ausladende Bischofsmitra, mit Figuren und Verzierungen in Gold-, Seiden- und Perlenstickerei geschmückt, auf dem Haupte, angetan mit der rauschenden Glockenkasel aus schwerem, venetianischem Granatbrokat, die Alba mit den Wappen seiner Bistümer bestickt, in der behandschuhlten, mit Ringen beladenen Linken das mit reichgetriebener schimmernder Goldkrümme bewehrte Pedum und das Skapulier, in majestätischer, selbstsicherer Ruhe einherschreitend, wie in festlicher Prozession: ist das nicht die Verkörperung des glanzvollen repräsentativen katholischen Glaubens im Gegensatz zu der urkrichlichen Innerlichkeit, Charakterstärke und Glaubenskraft, die sich in den vier Aposteln Dürers ankündigt? Der mit Juwelen geschmückte, geharnischte Mohr erscheint wie eine vergrößerete, silberemaillierte Reliquienstatuette aus dem Halleschen Heiligtumsschatz. Schlaft wie seine sind auch die



137. Hans Baldung Grien: Kreuzigung um 1512. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Züge des Alten im Hintergrunde. Der Kardinal überführte das Bild, als er das protestantisch gewordene Stift Halle räumen muße, nach seiner Residenz Aschaffenburg. Die Flügelbilder, die vier Heliligen Magdalena, Lazarus, Chrysostomos und Martha, sind von einer anderen sehr tüchtigen Hand. Man schreibt sie mit einer Reihe anderer Bilder einem Meister Simon von Aschaffenburg zu, der vor 1545 von dem Kardinal Albrecht häufig beschäftigt wurde und dem Lucas Cranach sehr nahesteht (Pseudo-Grünewald).

Eine grundlegende Bearbeitung des Lebenswerks Grünewalds hat Heinrich Alfred Schmid geliefert.

Neben Grünewald ist der bedeutendste Meister des Oberrheins, in seinen besten Schöpfungen an Dürer heranreichend, Hans Baldung genannt Grien. Er ist um 1480 in Weikersheim bei Straßburg geboren und hat in der elsässischen Schule der Spätgotik, wahrscheinlich in der Werkstatt Schongauers, den ersten Grund zur Malerei gelegt. Entscheidend

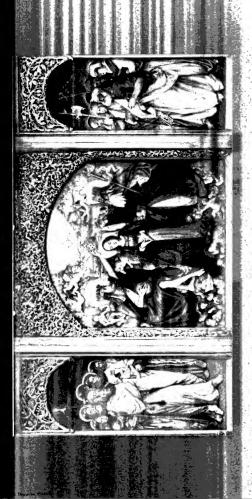


138. Hans Baldung Grien: Flucht nach Agypten vom Freiburger Hochaltar, um 1515

aber für seinen Stil wurde Dürer. Wahrscheinlich ist er in den Jahren 1500 bis 1507 in Nürnberg in der Werkstatt Dürers, mit dem wir ihn später noch freundschaftlich verbunden finden, tätig gewesen. Die frühesten Tafelbilder Baldungs, zwei für die Stadtkirche in Halle 1507 gemalte Triptychen - Anbetung der Könige mit den Hl. Georg, Mauriz, Katharina und Agnes auf den Flügeln in Berlin und Martyrium Sebastians, mit den Hl. Christoph, Stephan, Dorothea und Apollonia in der Brüsseler Sammlung Goldschmidt - tragen deutlich den Stempel der Dürerschen Formenauffassung; nur ist der herbe Stil des Meisters, stärker noch als schon bei den übrigen Nürnberger Schülern wahrgenommen wurde, ins Rundliche. Volle und Weitbauschige umgebildet. Vor allem weisen die glänzende helle Färbung, die selbst in den zartgetönten Schattenflächen ihre Leuchtkraft behauptet, das saftige, üppige Laub der Bäume, die malerischen Helldunkelwirkungen des bewölkten Himmels auf ein wesentlich anderes Naturell. Blühende Fleischtone, schimmernde Locken, gelbe, grune und hellviolette Gewandstücke, funkelnder Spiegelglanz auf den silbernen Rüstungen und dem Goldgeschirr: alles das und die kräftig gerundeten. freibewegten, schmuck ausstaffierten jugendlichen Gestalten atmen Frohsinn und Lebenslust. 1m Jahre 1509 taucht Baldung wieder in Straßburg auf und erlangt das Bürgerrecht. Er tritt in Beziehung zu den Straßburger Verlegern und beginnt eine lebhafte Tätigkeit für den Holzschnitt. Den Höhepunkt in Baldungs Schaffen bezeichnet die Zeit von 1512 bis 1516, wo er in Freiburg im Breisgau lebte, um den Hochaltar im Chor des Münsters und eine Reihe von Kartons für Glasgemälde (Abb. 139, 140) zu fertigen.

Der Freiburger Hochaltar ist Baldungs Hauptwerk. Neben Dürers Allerheiligenbild und Grünewalds Isenheimer Altar die glänzendste Schöpfung der kirchlichen

Tafelmalerei Oberdeutschlands auf der Scheide der Gotik zur Frührenaissance (Farbentafel XXXIV u. Abb. 138). Im Gegensatz zu Isenheim wird hier auch der Mittelschrein von einer Malerei eingenommen. Sie stellt die Krönung der Jungfrau dar; demütig den Blick niedergeschlagen, mit offenem Lockenhaar und gefalteten Händen, in strenger Vorderansicht, kniet sie auf den Wolken von Christus und Gott-Vater bekrönt. Die Taube des hl. Geistes schwebt in einem Lichtkreis über der herrlichen Gruppe; Scharen rundlicher Engelkinder füllen die himmlischen Räume, mit Posaumen, Harfen, Flöten und Geigen die hehre Szene begleitend, ein Bild frohesten Festesjubels, der auch aus den kräftig klaren blauen und roten Gewandmassen und den lichten Körpern und Wolken erklingt. In dem tief unterschnittenen wirrverschlungenen Ast- und Rankenwerk des goldglänzenden Schnitzrahmens spielen ebenfalls



Hans Baldung Grien: Hochaltar im Freiburger Münster, um 1515





139. St. Georg, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



140. Hl. Barbara, nach Hans Baldung. Glasgemälde, um 1512. Kaiser-Friedrich-Museum



141. Hans Baldung: HI, Familie um 1515. Nürnberg, Germ. Museum

himmlische Knäbchen herum: Vögel gesellen sich zu, durch ihr Gezwitscher den Chor der Engelskinder verstärkend. Die lunenseiten der Flügel nehmen die zwölf Apostel, eine ehrfurchtgebietende Versammlung würdiger Männergestalten, ein. Frohe Heiterkeit belebt wieder die vier Bilder des Marienlebens - das bei Schließung des ersten Flügelpaares auf dessen Rückseite und auf den Innenseiten eines zweiten Paares erscheint: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Flucht nach Ägypten. Rührend ist die Geburt, wo in der einsam schwarzen Nacht Maria und Joseph und ein Schwarm von Engelknaben um das in den Windeln liegende Kind geschart, von dem Licht, das vom Kinde ausgeht, wunderbar beleuchtet sind. Reizend ist auch die Flucht nach Ägypten: die hl. Familie zieht im Schatten einer Palme ihren Weg, deren Wipfel sich unter der Last der

darin hängenden Engelkinder tief herunterneigt. Die Außenseiten des zweiten Flügelpaares werden von den monumentalen Standfiguren der hl. Hieronymus, Johannes d. T., Georg und Mauritius eingenommen; die Rückseite des Mittelschreines von der Kreuzigung und die der Predella von Maria, den Aposteln und den Stiftern. So sehr wir uns bemühen müssen, jedes Kunstwerk aus sich selbst zu erklären, hier können wir der Lockung kaum widerstehen, zum Vergleich den in denselben Jahren gemalten Isenheimer Altar heranzuziehen. Und das um so mehr, als Baldung nachweislich die Schöpfung Grünewalds gekannt, und sein Helldunkelstil von ihm angeregt worden ist. Wie viel klarer und froher erscheint Baldung neben Grünewald. Wie viel gesunder und heiterer sind seine Menschen. Die außerordentliche zeichnerische Schulung in Dürers Werkstatt hat bis zum Schluß die Grundlage von Baldungs Kunst gebildet und ihn vor dem Phantastisch-Subjektiven bewahrt. Die dramatische Kraft, die seelische Ausdrucksfähigkeit und Tiefe Grünewalds, die leidenschaftliche Farbengebung dieses Meisters erreicht er freilich nicht. Mit den Kräften des Erdreichs ist er innig verwurzelt, darin seinem Lehrer gleichend und nur eine allzu derbe Sinnenfreude hat ihn zuweilen um den hohen Stil gebracht. So wenigstens steht Baldung vor uns in diesen Blütejahren seines Schaffens. Aus der Reihe von Baldungs Bildern dieses Abschnitts, die zu den Perlen

der oberdeutschen Kunst zu zählen sind, seien dem Freiburger Hochaltar hinzugefügt: Anbetung der Könige, Kreuzigungsgruppe, Dreieinigkeit mit Maria in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel (Abb. 137): die figurenreiche Kreuzigung von/1512 in Berlin, der Apostelkopf ebendort, dle hl. Familie im Germanischen Museum, um 1513. an einem alten vermoosten und verharzten Baum gelagert, im Hintergrund ein Wiesental von burgbekränzten Waldeshügeln eingeschlossen und fernen, im blauen Duft verschwimmenden Gebirgen (Abb.141); die prächtig zum Dreieck aufgebaute Gruppe der Beweinung Christi wiederum unter verwitterten Bäumen im Kaiser-Friedrich-Museum um 1515: die verwandte Gruppe der Beweinung in der Londoner Galerie: Enthauptung Katharinas im Prager Rudolfinum 1516, in einer köstlichen Winterlandschaft: die beschneiten Hügel des Schwarzwaldvorlandes, dahinter weiße Bergesspitzen vor graubewölktem Himmel. Auch Porträts hat Baldung damals



142. Hans Baldung: Bildnis, 1515. Wien, Staatsgalerie

gemalt, so mehrfach seinen Gönner, den Markgrafen Christoph von Baden (in München 1515 und Karlsruhe), den Pfalzgrafen Philipp den Kriegerischen 1517 (in München), den Grafen zu Lewenstein von 1513 in Berlin; ein männliches Bildnis in Wien von 1515 und die Anna Leisner in Budapest schließen sich an (Abb. 142). Die dekorative Richtung Baldungs, die auf große leuchtende Farbenflächen und klar abgesetzte Schattenpartien hinarbeitet, entfaltet sich mil Bildnis zwar in höchst geschmackvoller Weise, allein das warme individuelle Leben ist doch häufig allzusehr einer farbenschönen Tepolichwirkung untergeordnet.

Dieser heraldische, zu großzügiger Linienführung und Flächenbehandlung, zu vollen Farbenklängen neigende Sinn Baldungs konnte sich in Entwürfen für Olasgemälde aufs glücklichste betiriedigen. Kein deutscher Meister hat erfolgreicher und fruchtbarer auf diesem Oebiet gewirkt. Einzelne der Glasgemälde nach Baldungs Kartons und unter seiner Mitwirkung gemalt, gebren zu den großartigsten Schöpfungen der oberdeutschen Kunst (Abb. 139, 140).

Namentlich der Freiburger Münsterchor besitzt Glasgemälde nach Baldungs Zeichnungen; das St. Annafenster im Alexanderchörlein ist 1515 urkundlich von Baldung entworfen, einige der Hochchorfenster mit monumentalen Heiligengestallen, so die mittleren, von Kaiser Max und seuene Söhnen Kart und Ferdinand gestiftet, sind seit 1512 nach seinen Visierungen entstanden. In der Kapelle des Chorumgangs sind das 1517 gestiftett Heimhorferfaster mit der Beweinung Christi, das Blumenegglenster mit Otleger, Kreuzigung



143. Hans Baldung: Hl. Christophorus. Sammlung Habich, Cassel (Nach Térey)

und Erscheinung vor Magdalena auf Baldungs Risse zurückzuführen. Großartige Zeugnisse seines Stils sind die prächtigen, überlebensgroßen Heiligengestalten aus den Fenstern der Freiburger Karthause, um 1512-1515 entstanden, die aus der Sammlung Douglas in die Museen von Berlin, Nürnberg, Karlsruhe, Köln und Basel gelangt sind. Während in allen den genannten Scheiben der spätgotische Still auch in der Ornamentik vorwaltet, ist eine Gruppe von Glasgemäldeschöpfungen, die nach den zwanziger Jahren entstanden sind, durch üppige Renaissanceornamentik, Pilaster, Akanthusfriese usw. dem Geiste der Renaissance nähergerückt. Auch nachdem Baldung nach Straßburg zurückgekehrt ist, hat er Entwürfe für die Freiburger Glasmalerei - es handelt sich um die seit 1510 aus dem Elsaß nach dort übersiedelte Werkstatt des Glasmalers Hans von Ropstein - geliefert. Von Renaissancescheiben sind hervorzuheben: die der Stürzel-Kapelle des Freiburger Münsters mit der Anbetung der Könige und dem hl. Konrad, die 1520 gestifteten Fenster der Lochererkapelle und die der Lichtenfels- und Böcklinkspelle, letztere von 1524; besonders nahe kommen dem Meister die drei Fenster mit der hl. Maria, Johannes d. T. und Margarethe und dem Stifter Dr. Widmann, Obervogt von St. Blasien im Kölner Kunstgewerbemuseum; endlich sind die acht Fenster der Pfarrkirche in Elzach im Landkreis Freiburg 1521-24 in Baldungs Stil gemalt. Die großen Flächen der feurigen Gläser aller dieser Fenster.

die breiten majestätischen Gewänder der glübenden, schwarzgemusterten Hintetgrundsdamaste der Standfiguren oder die malerischen Landschafts- und Wolkengründe, die leidenschaftlich-energische Plastik der tiefschwarzen und grauen Schattenföne, aus denen die Lichter mit großer Kühnnelt heraungswischt und radiert
sind: Baldungs starkes sinnenfrohes Gefühl dokumentiert sich in diesen Schöpfungen gilnzend. Unter Baldungs
zahlreichen Zeichnungen ehnen die Risse für Glasgemälde den breitesten Raum ein; besonders hat er
Vorzeichnungen für Kabinettscheiben geliefert, für Rundscheiben zum Teil mit fügrlichen Darstellungen
sowie für hochrechteleige Wappenscheiben. Die hochrechteckige Wappenscheibe hat ja, wie wir sahen, in
den angrenzenden Landschaften der Schweizer Eidgenossen seit der Spälgolik zumal als Standesscheibe eine
weite Verbreitung gefunden. Baldung hat ihr durch seine Entwürfe für die oberrheinisch-eissische Gegend
das Gepräge gegeben. Die Mehrzahl der Entwürfe ist zwischen 1320 und de Ontstanders, die Hauptbestände
sind in der Feste Koburg und in der Albertina. Schwungvoll heraldische Zeichnung der Helmdecken und
einrahmenden Ballustersäulschen im Frührensissancestil, reviole Kopfleisten mit Jagd- und Turnierszenen
uws. sind durchgehend. Die Besteller sind meist vornehme Adlige und Geistliche des Bistums Straßburg und
der Suterreichischen Vorlande beiderseits des Oberrheins, deenn auch Freiburg angehörte. Die beiden um

fangreichsten, fast völlig unbekannten Sammlungen von ausgeführten Wappenscheiben dieser Gattung sind im Schloß Friedrichshafen am Bodensee und im nahen Fürstenbergschen Schlosse Heiligenberz.

Baldungs kecker markiger Stil findet in dem Holzschnitt besonders glücklichen Ausdruck: sein Holzschnittwerk kommt an Reichtum dem gemalten und gezeichneten nahe. Der sinnlichderbe Sinn des Künstlers kann sich hier noch ungehemmter zeigen. Urwüchsig kräftig sind die Darstellungen von Hexen - wie der berühmte Zweifarbendruck von 1510 - (Bd. 1, Abb, 25) und von anderer robuster nackter Weiblichkeit. Das krausbewegte Baum- und Strauchwerk, von Moos und Flechten überwuchert, ist wie die nackten Körper von tiefem Naturgefühl belebt .- Der kursorische, ausholende Strich, die lockere Modellierung mit aufs Notwendigste beschränkten Schraffen lassen als Ausgangspunkt Dürers Holzschnittstil erkennen: aber wie in den Bildern setzt sich mehr und mehr der eigene kühne gleichmäßig breite Strich des Künstlers durch, Beispiele der Blütezeit: die hl. Familie 1511. der tote Christus, die Bekehrung



144. Hans Baldung: Tod und Mädchen. Basel, Dr. Oeri

des Paulus, die Parzen von 1513, mehrere Madonnen, der mächtige Christophorus, die Illustrationen der 1516 bei Grünninger erschienenne zehn Gebobe und die reizenden kleinen Textbilder zum Hortulus animae, bei Martin Flach in Straßburg 1517.

Das reiche Zeichnungswerk, das uns Baldung hinterlassen, enthält außer den genannten Rissen für die Olasmalerei ovenehmlich Entwürfe für Oemalde, behagliche faltenreiche Heiligenfiguren, Kopf-, Gewand- und Aktstudien; Kreide und Kohle und der farbig getöhte Zeichengrund, durch weiße Lichter gehöht, sind die bevorzugten Instrumente, um dem Zug zum Helldunkel und zu malerischer Breite zu genügen (Abb. 143, 144). Ein Skizzenbuch Baldungs besitzt das Kartsruher Kupferstichkabinet.

Im Verlauf der zwanziger Jahre, mit dem eindringenden Klassizismus, hat Baldungs schöpferische Kraft nachgelassen. Das schäumende unbändige Gefühl, das seine besten Werke um 1510-1515 beseelt, erlahmt unter der klassischen Formendiktatur. Nicht wie



 Meister von Meßkirch: Graf von Zimmern, 1536. Donaueschingen



146. Meister von Meßkirch: Abschied Christi.
Donaueschingen

der ältere Dürer hat Baldung den spätgotischen Bewegungsdrang mit der Strenge der neuen Form verschmelzen können. Er ist ihr wie einer Mode gefolgt, und nur zuweilen in malerischen Feinheiten steigt das eingeborene starke Empfinden an die Oberfläche. Zierlich glatte Formen und trockene Färbung, oft kühl und leer, haben die unbekümmert heitere Sprache des alten Alemannen verdrängt. Der welsche Dialekt bleibt bei ihm ein äußerlicher Firnis. Der ursprüngliche Waldmenschegiets bricht nur noch vereinzelt ans Licht, so in den prächtigen Pferdeholzschnitten von 1534; Baldung war ein meisterhafter Darsteller des Pferdes. Bilder der letzten Phase sind die weiblichen Aktgestalten der Musik, der Weisheit, der Lebensalter und der Grazien in Madrid, Herkules im Ringkampf mit Antaeus in Cassel, die Eitelkeit in Wien, die Vanitas

der ehemaligen Sammlung Weber, Adam und Eva in Budapest, die Himmlische und Irdische Liebe (vgl. unten). Die größten Verdienste um die Baldung-Forschung hat sich Gabriel von Térey erworben.

Baldungs Straßburger Zeitgenosse Hans Wechtlin, der eine Reihe wundervoller Farbenholzschnitte geschaffen hat, gehört ganz dem Gebet der graphischen Künste an. Nur einige wenige Zeichnungen auf dunkellarbigem Papier mit wießer Höhung, aber keine Bilder haben sich von dieses Meisters Hand gefunden.

In der Bodenseelandschaft und im büdlichen Schwaben wirkte in den zwanziger bis vierziger Jahren des Jahrhunderts der Meister von Meßkirch, dessen Stil sich aus Elementen Schäufeleins und Baldungs zusammensetzt.

Er ist genannt nach dem Altar der Stadtkirche zu Meßkirch mit der Anbetung der Könige, 1538-1540 entstanden, von dem einige Flügel in der Donaueschinger Galerie sind. Die Galerie in Donaueschingen besitzt auch die beiden weiteren Hauptwerke des Künstlers, beides Flügelaltäre aus dem



147. Meister Ulrich von Bergarten: Standscheibe von St. Gallen, 1512. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Schloß Wildenstein, im Auftrage des Grafen Gottfried Werner von Zimmern gemalt. Der erste zeigt im Mittebliad die Anna Selbdritt mit weiblichen Heiligen und männliche Heilige auf den Flügeln, der andere zwischen 1536 und 1538 entstanden, enthält auf der Mittelfalel Maria auf der Mondsichel schwebend, von einem Kranz von Heiligen in Wolken umrahmt. Auf den beweglichen Flügeln die markigen Gestalten der Stifter, des Orzafen Werner und seiner Cemmhlin Apollonia, Gräfin von Henneberg (Abb. 145). Andere, meist frührer Arbeiten kleineren Formats sind in St. Gallen, in Bodmann am Bodensee, in Bertin (Olberg, Heilige), in Nürnberg (Kreutragung), in Sutligart (Besedikt in Felslandschaft), in Cassel (Dreiteligkeit mit der Stifterin Margarethe von Bubenhofen 1524), in Bebenhausen, in Karlsruhe, in der ehemaligen Sammlung Kaufmann u. a. O. Die Typen und Kompositionen des Meisters lehnen sich zum Teil an die Dürerschule an, namentlich an Schäutelein, mit dessen bustem und hartem und breit vertriebenem Auftrag sich ebenfalls. Ahnlichkeiten finden. Einzelne Szenes sind direkt Dürer entlehnt. Die Balusterarchitekturen der späteren Bilder sind den Renaissancegebäuden Hans Sebald Behamscher Blätter verwandt. Olichkwohl zögern wir nicht, den Meister der oberrheinischen Schule anzuschließen. Der weitbauschige Stil der Zeichnung, die üppige Fels- und Waldlandschaft und die Helldunkeleftekte im Gewölk kommen im Grundgefüllt dem Hans Baldung am anktehet.

Die Schweizer Meister.

Das erste Drittel des 16. Jhhs. ist auch die Blüte der Malerei der den oberrheinischen Landschaften benachbarten Gebiete der deutschen Schweiz. In den nördlichen Teilen der



148. Urs Graf: Landsknechte auf der Wacht, um 1514. Basel, öffentliche Kunstsammlung

Eidgenossenschaft, vor allem in dem bis 1501 zum Deutschen Reiche gehörigen Basel, doch gleichfalls in Bern, in Zürich und Luzern war in den letzten Jahrzehnten des 15. Ihhs. der spätgotische Stil der Malerei zu einer eigentümlichen Form erwachsen. Der Meister mit der Nelke in Bern und Hans Fries von Freiburg wurden im Anschluß an die oberrheinisch-schwäbische Spätgotik schon genannt. Kräftiger aber zeigten sich die Schweizer in der dekorativen Kunst. Ein urwüchsig-heraldischer Zug prägte sich damals aus und fand in den hier zu großer künstlerischer Höhe entwickelten Glasgemälden, zumal den Standesund Wappenscheiben, desgleichen in den Bildwirkereien das gegebene Feld seiner Betätigung. Wie oben angedeutet, ging die Schweizer Malerei damals mit der schwäbischen und elsässisch-oberrheinischen, zumal mit Schongauers Schule, dessen Brüder nach Basel übersiedelten, zusammen. Mit dem ersten lahrzehnt des 16. Jhhs. schwang

sich die schweizerische Malerei nun zu ihrer höchsten nationalen Blüte empor. Auch jetzt bleibt sie zunächst in Verbindung mit dem deutschen Oberrhein; von Straßburg, von Hans Baldung, empfängt sie den entscheidenden Anstoß in der Richtung auf einen neuen großzögigen und schwungvollen Stil. Die Glasmalerei, als Haupfgattung der Schweizer Malkunst, gelangt damals zu einer wundervollen Kraft und Energie des Ausdrucks. Die Meister Ulrich von Bergarten in Zürich (Abb. 147) und der ältere Felix Lindtmeyer in Schaffhausen, sowie Hans Sterr in Bern, der Schöpfer der Glasgemälde von Jegistorf (1515), Hindelbank usw., haben in dem Jahrzehnt um 1510 — also gleichzeitig mit Hans Baldungs Glanzepoche — eine Reihe von Standessscheiben geschaffen, die zu dem Großartigsten und Mächtigsten gehören, wozu sich der Schweizer Genius erhoben hat. Die markigen Landsknechtgestalten, als Begleiter der Standeswappen, und die Pannerschwinger, breitausladend, in nerviger Kraft die Muskeln



Mans Burgkmair: Kreuzigung, 15 München, Pinakothek gespannt, in weitbauschigen, geschlitzten Wämsern und wallenden Straußensedern sind von einer hinreißenden Empfindung belebt. Dashoch gespannte, trotzig ungebärdige Lebensgefühl der Eidgenossen in den Tagen ihres kriegerischen Glanzes, den sie als Sieger über Maximilian im Schwabenkrieg von 1499 und im Solde des Papstes über die Franzosen bei Novara 1513 gewannen, durchströmt die wuchtig gedrängten Formen. Das feurige bunte Glas und die breite Helldunkelmodellierung erhöhen die sinnliche Wirkung. Wer denkt hier nicht an Hodler, der diese Kräfte seines Volkes in seinem Werk neu entbunden hat. durch das verfeinerte Seelenleben des Menschen unserer Zeit vertieft?

Drei Meister ragen als die Hauptmaler der Schweiz aus dieser Blütezeit hervor, sie alle drei wieder hauptsächlich als Zeichner, namentlich als Visierer für die Olasmalerei, weniger als Tafelmaler wirkend: Urs Gra f.



 Urs Graf: Kriegerische Beratung. Federzeichnung, 1515. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Hans Leu und Nikolaus Manuel. Alle drei haben auch als echte Söhne ihres Volkes an den Kriegszögen der Schweizer lätigen Anteil genommen, Manuel hat als Staatsmann und Richter eine führende Rolle in den Reformationskämpfen seiner Vaterstadt Bern gespielt. Leu ist im Heere Zwinglis am Zugerberg gefallen. Bodenwüchsiges Naturgefühl, volkstümliche Derbheit und Kraft sind gemeinsame Züge ihres Schaffens. Jenes glücklichere Verhältniss der Kunst zum öffentlichen Leben als ein Zeichen des gesünderen Verhältnisses der gebildeten und besitzenden Gesellschaftsstände zu den breiten Volksschichten, könnte man versucht sein, schon damals in der Schweiz zu spüren. Das Treiben und Wesen der Schweizer Landsknechte ist natürlich das bevorzugte Thema der Zeichnungen und Holzschnitte, namentlich von Graf und Manuel. Wie in den Olasgemälden so erscheinen die verwegenen Gesellen auch hier. In kühner Haltung weit ausschreitend oder breitbeinig dastehend, mit langen



150. Aus Nikolaus Manuels Schreibbüchlein. Basel

Spießen, Zweihändern und Dolchen bewaffnet, keck geschlitzte Wämser und Hosen, die federreichen Baretts schief auf dem Kopf oder herabhängend; ihr Weibergefolge, Marketenderinnen und lüsterne Kurtisanen. nicht minder frech herausgeputzt. Die Wucht und Dreistigkeit des Striches gehen mit dem Stürmisch-Ungezügelten dieser Reisläufer überein, die bald in Deutschland, bald in Frankreich, bald in Italien einbrechen, sich von dem Meistzahlenden in Sold nehmen zu lassen. Neben dem kriegerischen Leben fesselt das Interesse dieser Künstlergruppe besonders noch die Landschaft. Reiche Landschaftshintergründe zieren viele der Blätter. Auch einzelne unmittelbare Studien heimischer Landschaften haben die Schweizer uns hinterlassen. Malerisch krause Baumumrisse, unruhig bewegte Berg- und Hügellinien, eine bald zügige, bald strichelnd-lockere Linienführung, wie sie schon bei Baldung herrschte, ist das Gemeingut dieser Zeichner. Mit Baldung zeitund stammverwandt stellen auch sie eine letzte und höchste Auslösung des spätgotisch malerisch-dekorativen Gefühles dar. So

herrscht auch bei ihnen die Neigung zu Zeichnungen auf farbiggrundiertem Papier mit weißgehöhten Lichtern. Und in den seltenen Olgemälden - Manuels und Leus - finden sich die starken Lichterscheinungen, die dunklen Wolkenmassen und die geheimnisvoll leuchtenden Landschaftsfernen mit abgedunkelten, oft wunderlich umrissenen Bäumen im Vordergrunde. Hinter Baldung bleiben aber die Schweizer doch zurück. Es fehlt die Durchbildung der Form unter Dürers Führung, daher schweifen sie später leicht ins Lässige, ins oberflächlich Dekorative, ins schnörkelhaft Kalligraphische. In der Glasmalerei aber bewährt sich diese schwungvolle Heraldik noch bis ans Ende der zwanziger Jahre in großartiger Weise. Die Folge von Standesscheiben im Baseler Rathause, 1519-21 von Anthoni Glaser unter Urs Grafs Einfluß, und die Folge von Pannerträgern im Rathause in Lausanne, von Hans Funk aus Bern 1527-28 unter Manuels Einwirkung geschaffen: sind wundervolle Arbeiten, ebenbürtig den Schöpfungen des F. Lindtmeyer d. A., Ulrich von Bergarten und Sterr um 1515; auch in ihnen hat noch das vollblütige Schweizertum der älteren Zeit die Oberhand. Selbst die italienischen Renaissancemotive, die Balustersäulen und Akanthusblätter, sind ins heimische Idiom, ins Baslerische und Bernerische übersetzt. Inzwischen waren schon Jahre seit den ersten, in klaren Renaissanceformen gezeichneten Scheibenentwürfen und Wandgemälden des aus Augsburg 1514 in Basel eingewanderten jüngeren Hans Holbein vergangen, ohne den nationalen Stil zu verdrängen. So tief und fest wurzelte diese spätgotische Schweizerkunst in ihrem Heimatboden. Niemals haben sich die stolzen Reisläufer, die Waldmenschen, die Greifen und Fabeltiere der Schweizer URS GRAF 635

Standesscheiben aus dem Herzen der Fidgenossen ganz herausreißen lassen. Noch in der Spätrenaissance, selbst im Barock treiben sie in den Glasfenstern und im Mummenschanz ihr Wesen; in den Frühlingsspielen der Appenzeller fehlten die Bären und Waldmenschen nicht. Heutigen Tages noch sehen wir in Basel alljährlich ein Floß besetzt mit Trommlern und Pfeifern in alter eidgenössischer Tracht und mit den tanzenden Wappentieren Greif und Basilisk den Rhein herunterschwimmen, Den Rhein, der hier jugendlich rasch aus dem Alpenvorland bricht und zwischen dem hügelig aufgebauten, turm- und giebelreichen Großbasel und dem flachen Kleinoder Minder-Basel reißend durchschießt: da werden die Erd- und Volkskräfte, die in den Landesknechten des alten Ursus Graf am Werke sind, unserem Geiste fühlbar.

Urs Graf stammte aus Solohurra, woer un 1485 als Sohn eines Goldschmiedes geboren wurde. Er erlerate das Goldschmiedes perboren wurde. Er erlerate das Goldschmiede handberd, das er Zeit seines Lebens als Haugberul ausgeübt hat. A. des 16. Jhhs. ging er auf Wanderschaft, arbeitete urerst in Basel, 1503 in Straßburg, von 1507—1508 in Zürich und ileß sich 1509 in Basel nieder, wo er bis an seinen



151. Aus Nikolaus Manuels Schreibbüchlein. Basel

Tod 1529 lebte. Er zeichnete eine große Menge von Holzschnittvorlagen, in Straßburg bereits die 25 großen Holzschnitte zur Passion, die 1506 bei Knobloch herauskamen, 1507 für Furter in Basel den Titel zu Etterlins Eidgenossenchronik usw.; anfänglich folgte er dem Stile Schongauers, von dem er eine Anzahl Zeichnungen und Stiche kopierte, wurde aber bald zu Dürers vollerer Form hingezogen. Um 1512-1515 gewann er einen eigenen Stil, der dem des Baldung in der Kühnheit und malerischen Breite des Striches geistesverwandt ist, aber an Ausgelassenheit und Zügigkeit darüber hinausgeht, ja häufig ans Brutale streift. An den Mailänder Feldzügen von 1512 und 1515 nahm Urs Teil, und das Leben der Reisläufer bildet jetzt das Hauptthema seiner Zeichnungen, die meist flott mit der Tuschfeder hingeschrieben sind. Zuweilen wendet er farbiges Papier mit weißgehöhten Lichtern an, wie bei den "vier Hexen" in der Albertina, die neben der Baseler Kunstsammlung die schönsten Blätter besitzt. Daneben treten Liebesszenen, vollbusige, üppige Weiber, mit brünstigen Inschriften, wie denn ein feuriges Liebesgedicht, das Urs hinterlassen, ihn auch auf diesem Gebiet auf der Höhe zeigt. Sein liederlicher Lebenswandel brachte ihn mehrfach ins Gefängnis. Diese lockeren Zeichnungen stellen das Gelungenste des Künstlers dar (Abb. 148, 149). Die Holzschnittfolge der Pannerträger der 13 alten Orte und der Zugewandten von 1521, zu denen teilweise die Zeichnungen erhalten sind, die Satyrfamilie von 1520, das dramatische Blatt der zwei Landsknechte mit dem Tod (1524) gehören zu den Meisterwerken der oberdeutschen Graphik. Auch zahlreiche Entwürfe für Goldschmiedearbeiten, namentlich köstliche Dolchscheiden mit nackten Mädchen und Landsknechten in spätgolischem Laub- und Balusterornament der Frührenaissance, für Schmuckstücke, Zierate, Becher usw., hat Graf neben Scheibenrissen hinterlassen. Vier gravierte Silberplatten eines Buchdeckels in St. Blasien und Reste eines silbernen Reliquiars des hl. Bernhard von Clairvaux haben sich von seiner Hand erhalten. Er hat endlich Stempel für Lederpressung geschnitten,

Einen solchen Mann wird man weniger als bloßen Künstler, vielmehr in seiner Ganzheit, als einen Vertreter des kraftstrotzenden kriegs-, sauf- und liebeslustigen Eidgenossen-

40*



152. Nikolaus Manuel: Enthauptung Johannes d. T. Basel, Offentliche Kunstsammlung

volkes dieser Zeiten würdigen. Die derbe ungeschwächte Schweizervolkskraft, die sich in ihm verköpert und sich triebhaft unbekümmert oft laut
und wüst gebärdet, weht uns an, wie ein frischer Wind, der von den Firnen
über das herrliche Alpenvorgebirge
und den jugendlich brausenden Rhein
dahinstreicht.

Fhenso steht Nikolaus Manuel, genannt Deutsch, von Bern mitten in dem Leben seiner Schweizer Volksgenossen. Mehr noch als Urs Graf, den er geistig überragte, nahm er an den kriegerischen, politischen und religiösen Geschicken seines Volkes mitwirkend Anteil. Auch bei ihm ist die Kunst unmittelbarer Ausdruck seines tätig gegenwärtigen Daseins als Krieger, als Staatsmann und Dichter. Ja späterhin gibt er sie ganzlich auf, um sich dem politisch schriftstellerischen Wirken völlig zu ergeben. In seinem Lieblingsstoffe. dem Treiben der Reisläufer und ihres Weiberanhangs dem Urs Graf nahestehend, ist er doch weniger ungeschlacht wie dieser in dessen Behandlung: Anmut und Leichtigkeit mil-

dern den Ton. Auch Manuel ist in erster Linie Zeichner. Doch zeugen eine kleine Zahl von Bildern von einer feinen malerischen Begabung.

Der Höhepunkt seines Schaffens fällt in die Zeit von 1511-1522. In Bern um 1484 geboren, hat er hier mit geringen Unterbrechungen bis an sein Ende 1530 gewirkt. Sein berühmtestes Werk war ein Wandgemälde, der Totentanz im Predigerkloster zu Bern, 1517-20 gemalt, nur in Kopien erhalten. Der Tod, namentlich junge Mädchen und stolze Krieger überfallend, begegnet mehrfach in Manuels Zeichnungen, wie in denen des Urs Oraf und Baldung; es ist die Vergänglichkeitsstimmung der Reformationszeit, die hier zu Worte kommt und in Holbeins Totentanz ihre ergreifendste Gestalt annimmt. Neben den Landsknechten schildert Manuel in seinen Zeichnungen mit Vorliebe Liebespaare, junge Mädchen, wie die köstliche Folge der klugen und törichten Jungfrauen, - zum Teil auch als Holzschnitte von 1518 - ferner allegorische und mythologische Frauengestalten aus der Antike, nach Ovid. Er handhabt die Kreide, die Kohle und die Feder mit gleicher Leichtigkeit, zuweilen auf farbigem Grund mit aufgesetzten Lichtera. Die Baseler Sammlung, die Kabinette in Berlin, Dresden, Bern und Wien weisen Blätter Manuels auf. Basel besitzt namentlich die beiden köstlichen Skizzenbücher, die "Schreibbüchlein", um 1520 (Abb. 150, 151). Dem Jahre 1517 entstammen fast sämtliche Gemälde Manuels; das schönste ist die Enthauptung Johannes des Täufers, der sich Pyramus und Thisbe, das Bad der Bathseba mit dem Tod, der eine Dirne küßt auf der Rückseite, und der Tod der Lucretia anschließen, alle in der Baseler Sammlung; die drei letztgenannten sind nur in brauner und weißer Farbe gemalt, und verraten deutlich die Einwirkung der Clairobskürschnitte



153. Hans Leu: Landschaft im Hintergrund des Hieronymusbildes, Basel, Museum

und grundierten Zeichnungen Baldungs. Malerische Wald- und Berglandschaften, durch Licht und Wolken belebt, bilden meist die Hintergründe. Als ein unmittelbarer Ausschmitt aus der heimischen Umgebung erscheint die Seelandschaft des Voitvbildes mit der Anna Sethoritit (1522—24) im Baseier Museum. Hinter den reich bebauten Ulergeländen ziehen sich teils bewaldete Mittelgebirge hin, über deren Kuppen sich die weißen Hähupet der Hochalpen in das dunkle Himmetbilbau erheben. Der erste Lehrer Manuels in der Tafelmalerei scheint Hans Fries gewesen zu sein. Hierfür spricht das früheste Bild Manuels, die Tafel mit der Geburt der Maria und dem Lukas, der die Madonna naht, im Berner Kunstmuseum, deren Entstehung um 1512 anzusetzen ist. Hier fällt aber schon die zartempfundene See- und Berglandschaft im Hintergrunde auf. Seit 1524 hat Manuel, als Landvogt in Erlach an den reformatorischen ump dolitischen Schickasten Berns lebhaft beteiligt, fast nicht mehr künstlerisch gearbeitet. Im Jahre 1522 zog er wieder in den mailändischen Feldzug und wurde bei Novara verwundet. Seit dieser Zeit verfaßte er eine Reihe von Fasinachtsspielen und Satiren im Kample für die Reformätion (1522, "Vom Papst und Schrist üegensatz", 1529, "Der Abläßkrämer", 1520, "Das Barbali"). In der "Klagered des armen Ottzen", die beim Bilderstumt von 1538 entstand, beklagt er die zugrundegehenden Bildwechenden Bildwechenden Bildwech

An Manuels Werk wird man so wenig als an das des Urs Graf den bloßen künstlerischen Maßstab legen, sondern es betrachten als Teil des Wirkens einer im vollen Leben wurzelnden, dem Vaterlande mit allen Kräften dienenden vielseltigen Persönlichkeit. Zu dem kriegerischen gesellt sich das moralische Element, so in dem Totentanz und seinen Sittenschilderungen. Wie er sein Auge auf die heimische Landschaft wandte, so hat Manuel auch das Tierleben liebevoll beobachtet. Der köstliche Bärenreigen und andere Blätter seines Schreibbüchleins erfassen das Dämonisch-Tierische noch mit dem Gefühl des Spätgotikers. Das Kraus-Verschlungene der Spätgotik, die bewegte Linie leben noch in seinen letzten Blättern, selbst die italienischen Kandelaber- und Puttenornamente schmilzt er in das Bernerische um. Und so durchströmt denn auch die Kunst des Manuel die frische kühne Kraft, die seine hochgelegene, von der schnellen Aare umrauschte Vaterstadt beseelt.

Hans Leu der Jüngere von Zürich kaum den beiden vorgenannten scharfumrissenen Charakteren nicht gleichgestellt werden. Als Schüler seines Vatere, des lätteren Hans Leu is Zürich, beibet re länger an der heimischen kirchlichen Oberlieferung haften, wis seine Bilder und vorsehmlich seine Risse für kirchliche Gläsgemälde dartun. Um 1507-1513 auf der Wanderschaft im Süden Deutschlands, kommt er zu einer volleren malerischen Form erst unter der Einwirkung Baldungs und Düters, der mit ihm später noch in Beziehung blieb. Mit Oraf und Manuel verbindet ihn jetzt die vorwigend formauflösende Behandlung, die Freude an Lichterscheinungen; besonders stark entwickelt sich sein Landschäufgelüb. Die krausen Baumurrisse, lebhaft steigende umd fallende Berg- und Hügellnisen, starke hüpfende Lichter bei Gemälden und farbig grundlerten Zeichnungen sind Leus Landschaften eigen. In seinem Werk nimmt das religiöse Element einen Hauptplatz ein; Züricher Heilige und Madonnen usw.; daneben treten Renaissanoethemen erst all-mählich auf.

Werke der Frühzeit: Zwei Allarfügel im Zuricher Landesmuseum mit Heiligen der thebläschen Legion um 1519. Scheibenrisse mit Anna Selbdritt 1511 und Taule Christi 1514, deens sich Kirchenschelben aus Frauenteldt im Zürich und solche mit Züricher Heiligen im Germanischen Museum, beide von 1517, anschließen. Gemälde seit 1515 in dem oben beschriebenen materischen Stilt: Hl. Hieronymus, Basel 1515, üppiges Walddickicht (Abb. 153). Cephalus und Pitokris, Basel, zerzauster Baum im Vordergrunde, in der Ferne weißeschimmernde Hochgebirge, der Himmel erstrahlt im wißen Morgenlicht. Orpheus und die Tiere, 1519 in Basel. Christus und Veronika, von 1520, im Züricher Landesmuseum. Einzelich Plutzschnitte, hi. Familie usw, alle von 1516. Zeichnungen außer Scheibenrissen, Madonnen und Heilige in Landechalt, Hezen, Loth und seine Töchter 1526, Landschaften (Abb. 153a). Die seit den zwanziger Jahren zunehmende kirchenleindliche Stimmung hat Leus Tätigkeit sehr beschränkt; schon seine Teilnahme als Reisläufer am Kriege Ulrichs von Württember 2159 entschuldigt er dem Rat gegenüber mit dem Mangel an Arbeit und Verdienst.

Mit dem Bildersturm und dem Siege der Reformation um 1530 geht die altschweizerische, in der nationalen Spätgotik wurzelnde Malerei zu Ende. Die Renaissance dringt von Augsburg her in das Land. Holbein der Jüngere wird der Wegweiser des neuen, in den dreißiger Jahren heraufkommenden Geschlechtes. Die Tafelmalerei leistet nur noch auf dem Felde der Porträtkunst Ersprießliches. Hans Hugo Klau ber in Basel (tätig um 1545—1576), von dem einige Patrizierbildnisse in der Baseler öffentlichen Kunstsammlung, sowie Hans Asper in Zürich, dessen Feldhauptmann Wilhelm Fröhlich im Züricher Landesmuseum weiter unten abgebildet ist, sind die tüchtigsten Vertreter der Gatung.

Weit fruchtbarer ist in dieser Epoche die Schweizer Glasmalerei. Es beginnt die eigentliche Blütezeit der Kabinettscheibe, wenigstens was den Umfang des Geschaffenen betrifft. Die Umrahmungen der Wappenscheiben werden nun aus Renaissancepilastern, Sockeln und Gebälken gebildet, nach dem Vorbild der Holbeinschen Scheibenrisse. Die begleitenden Bannerträger, Landsknechte und Mädchen nehmen eine zierlichere Haltung an und werden eleganter ausstaffiert. Die grobschlächtigen alten Reislaufer haben sich zugleich mit dem wuchtig gedrängten Stil verloren. Lichte klare Überfanggläser, mit reichen, ausgeschliffenen

Verzierungen, leichte zartgraue Schwarzlottone für die Schatten kennzeichnen den aufgeheiterten weicheren Geschmack der neuen Epoche. Der trefflichste Glasmaler ist jetzt Carl von Egeri in Zürich. tătig um 1540 bis nach 1560; dessen Wappenscheibenfolgen im Rathaus zu Stein am Rhein von 1541 und aus dem Kloster Muri im Museum zu Aarau, 1557-1562. zählen zu den hervorragendsten nationalen Kunstschätzen der Schweiz. Neben ihm wirkten in Zürich die Glasmaler Ulrich Ban und Nikolaus Bluntschli, in Basel Balthasar Han, in Bern als Visierer Hans Rudolf Manuel, der Sohn des Nikolaus († 1571), in Schaffhausen Felix Lindtmeyer der Ältere (+1543) und sein Sohn Felix Lindtmeyer der Jüngere, und Hieronymus Lang und in Konstanz Konrad Spengler, in St. Gallen Andreas Hör. Die Renaissanceornamentik und Architektur dieser Meister, die neben einer großen Anzahl ausgeführter Scheiben eine Menge sorgfältig getuschter Handrisse hinter-



153a. Hans Leu: Landschaft. Basel, Kunstsammlung

lassen haben, ist von dem Vogtherrschen Kunstbüchlein, von Augsburger Holzschnitten, von Flöhrer und später von dem Säulenbuch des Hans Blum aus Lohr am Main angeregt, das im Jahre 1550 bei Christoph Froschauer in Zürich erschien. Auch fand die Bildwirkerei damals in der Schweiz noch eine rege Pflege. Basel besaß eine emsige Werkstatt (Salomos Rätsel); danneben wurden in den katholisch 'gebliebenen Klöstern des Aargau bis in das 17. Jhb. hinein kirchliche Decken und Altarbehänge gewirkt. Die spätgotische Tradition Ist in dieser Kunst nie ganz verdrängt worden; allein mit der Altschweizer Bildwirkerei, die der Malerei Ebenbürtiges geschaften, halten die gewirkten Bildteppiche der Renaissance nicht den entferntesten Vergleich aus. Um die Erforschung und Würdigung der Schweizer Malerei haben sich Berthold Haendke und Paul Ganz besonders verdient gemacht.



154. Martin Schaffner: Anbetung der Könige, 1508. Nürnberg, Germanisches Museum

Schwaben und Augsburg. Hans Burgkmair.

Der Vorort der schwäbischen Malerei der Spätgotik, U1m, mußte im Beginn des neuen Jahrhunderts seine führende Rolle an Augsburg abgeben. Die Arbeiten der Ulmer Meister Zeitblom und Stocker aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jhhs. waren, wie wir uns erinnern, in der Kunstentwicklung zurückgeblieben; sie sind vielfach noch bis in das zweite Jahrzehnt des 16. Jhhs. auf dem Standpunkt der spätgotischen Kunst verharrt. Unter der jüngeren Generation tritt nur ein Ulmer Meister im Zuge der neuen Zeit hervor: Martin Schaffner.

Martin Schaffaer hat den Orund zur Malere in der gesellenreichen Werkstatt des obengenannten Stocker (S. 550) gelegt. An einer fügurenreichen Kreuzigung eines 1496 von Stocker gefertigten und bezeichneten Altares aus dem schwäbischen Dorfe Ennetach in der Sigmaringer Galerie hat Schaffaer, wie die Inschrift sagt, mitgearbeitet; in diesem Bilde ist noch die Schongauersche Stilrichtung erkenntlich. Die eigentliche Tätigkeit Schaffaers beginnt erst im Jahre 1508. In dem er im Ulmer Bürgerbuch erscheint, sie dauert bis zum Jahre 1535. Sein frühestes datiertes Werk aus dem Jahre 1508, die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, hat sich in der rundlich weichen Formengebung mit den lichten, zartvertriebenen Farben von dem eckig-herben Stile des Stocker völlig entfernt (Abb. 154). Die Einwirkung der neuen Zeitlieden







156. Martin Schaffner: Tod Mariae, 1524. München, Pinakothek

- sei es nach Burgkmairs oder Dürers Vorbild - ist deutlich; auch in den frühen Bildnissen des Wolfgang Oettingen in der Münchner Pinakothek und der Nürnberger Burg, deren lichte weißrötliche Fleischtöne und blaue Gründe den aufgeheiterten Farbengeschmack Schaffners zeigen. Die Haupttätigkeit Schaffners umfaßt die Zeit von rund 1510-1525. Eine klare, helle, häufig ins Blonde spielende, von Erdtönen freie Färbung ist den besten Werken eigen. Ein stiller und heiter-beschaulicher Orundzug waltet in den Porträts sowohl wie in den religiösen Szenen. Ruhige, idyllische Vorgange aus dem Leben der Maria, in einer bürgerlich-schlichten Tonart vorgetragen, liegen ihm am besten. Darin ist er seinem Stadtgenossen Zeitblom verwandt, indes wirken seine Bilder durch die rundliche volle Formenzeichnung und die Durchbildung des Räumlichen mittels hoher Pilaster- und Säulengebäude im Frührenaissancestil weit freier. Und gleichwohl ist er in vielen Zügen von der altertümlich dekorativen Art der Spätgotik nicht losgekommen; das gotische Stabwerkornament kehrt in den Bauten und Umrahmungen der Bilder häufig wieder. In seiner besten Zeit sucht er - nach dem Vorgang des Burgkmair - die Farben durch bräunliche Schatten auf einen Ton zusammenzustimmen; in dem Bildnis des Itel Besserer in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters erreicht er eine seltene Oeschlossenheit des Tones, eine flockig schimmernde Wirkung im Bart und Pelz (Abb. 155). Die besten Altarbilder Schaffners sind die Flügel des Ulmer Hochaltars von 1521, die hl. Sippe vorführend, und die vier Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Marienleben. - Verkündigung, Darstellung, Ausgießung des hl. Geistes und Tod Mariae (Abb. 156) - aus dem Kloster Wettenhausen, jetzt in der Münchner Pinakothek, entstanden 1524. Die prächtig gezierten und vergoldeten Renaissancehallen mit weiten Ausblicken lassen die Einwirkung Burgkmairscher Malereien und Holzschnitte zutage treten. In seiner späteren Zeit.



 Hans Burgkmair: Maria mit dem Kinde, 1510. German. Museum, Nürnberg

von etwa 1529 ab — wir denken namentlich an einige Porträts — verfällt er ins Trockene und Olatte, ins koloristisch Stumpte. Kein Zewifel, die schaffenden Kräfte der Renaissance Schwabens sind nicht in Ulm, sondern in Augsburg zu suchen.

Als gute Arbeiten Schaffners seien unch verzeichnet: eine Folge nustetstamenlarischer Srenen für die Deutschordenskirche in Ulm, gemall im Auftrage der Familie Schäler um 1510—20, vier davon in der Stuttgarter Altertumssammlung. Allerheiligenaltar im Augsburger Dom. Epilaph der Familie Anwyl mit der knienden Stifterfamilie in der Stuttgarter Altertumssammlung. Zwei Apostel der Karisruher Oalerie 1518. Aus der späteren Zeit: Porträt eines Mannes von 1530 im Ulmer Münster. Schaffner wird auch als Bildhauer bezeichnet.

Im nördlichen Schwaben arbeitete während der ersten Jahrzhent des 16, Jhn. 3 for Rativeb, dessen Hauptwerk der große Fügelaltar aus dierrenberg in der Stuttgater Allerumssammlung ist. In höchst bizarrer Weise sind hier die Jugend-oud Leidengsschichte Chraits behandelt. Die farbenbune und teidenschaftliche Darstellung erinnert entfernt an Orünewald. Zwei elde Arbeiten dieses Meisters, ohne den extalierten Ausdruck, sind die ganzen Figuren eines Herrn und einer Dame im Slädelschen Leistlut in Ernakturt.

Am Ausgang des 15. Jhhs, schwingt sich Augsburg zur Hauptstadt des schwäbischen Kunstgebietes auf. Den

Grund zur Macht und zum Reichtum Augsburgs legten die Handelshäuser der Fugger. Welser, Rehlinger und andere Patrizier. Die ersteren beiden, durch kaiserliche Privilegien gefördert, dehnten ihre Bank- und Handelsgeschäfte auf Italien, die Niederlande und Spanien aus. Sie gründeten Kontore in Venedig und Antwerpen. Kaiser Maximilian erwählte die Stadt zu seinem Lieblingssitz: er und Karl V. hielten des öfteren Hof in Augsburg und beriefen Reichstage nach hier. Neben Nürnberg wurde Augsburg die künstlerisch bedeutendste Stadt Oberdeutschlands im 16. Ihh. Der Malerei gesellten sich die Handwerker bei ; namentlich die Silberschmiede und Kistler Augsburgs begründeten damals den weitreichenden Ruf, den sie bis in das 18. Ihh, behaupteten. Die Beziehung zu Oberitalien erweckte in Augsburg eine starke Vorliebe für die Wandmalerei, besonders für die Bemalung der Hausfassaden. Die stattlichen breitgelagerten Häuser, die die weiten, behäbig geschwungenen Straßen und offenen Plätze säumen, geben der Stadt ein freieres südlicheres Gepräge, als es z. B. das gedrängte Stadtbild Nürnbergs bietet; ein heiterer, festlich bunter Grundzug belebt auch die Augsburger Malerei. In Hans Holbein dem Älteren, dem seit 1493 wirkenden Begründer der Augsburger Schule, fanden wir den farbigen malerischen Charakter bereits lebendig. Frühzeitig, um 1510, hatte Holbein auch die schönlinigen Renaissanceformen in seine Bilder aufgenommen.



158. Hans Burgkmair: St. Ulrich Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



159. Hans Burgkmair: St. Barbara Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Der erste Maler Augsburgs, in einigen Werken ebenbürtig neben Baldung und Grünewald stehend, ist jetzt Hans Burgkmair. In Burgkmair verbindet sich glänzende malerische
Begabung, ein hoher Sinn für Farben- und Tonschönheit mit einem sicheren, gewandten und
beweglichen Formgefühl. Das Angstlich-Altertümliche, das Holbein der Altere niemals völlig
hat abstreifen können, überwindet der etwa zehn Jahre jüngere Burgkmair schon nach den
ersten noch spätgolischen Werken mit freiem und kühnem Geist. Geboren 1473 in Augsburg



 Hans Burgkmair: Kaiser Maximilian. Zweifarbenholzschnitt von Jost de Negker, 1518

als Sohn des Malers Thoman Burgkmair hat der junge Hans wahrscheinlich kurze Zeit bei Schongauer gelernt. Im Jahre 1498 wird er Meister in seiner Vaterstadt; einige Buchholzschnitte dieses und der nächsten Jahre hängen noch, obzwar locker, mit der spätgotischen Augsburger Buchillustration zusammen. Als Maler geht Burgkmair von der Kunst des älteren Holbein aus: was die beiden frühesten Bilder beweisen. Es sind die Basiliken St. Peter 1501 und Lateran 1502 in der Augsburger Galerie, die zu der Folge von römischen Kirchendarstellungen für das Katharinenkloster gehören, von denen einige andere, wie wir sahen, der ältere Holbein ausführte. Die gotische Stabwerkumrahmung, die befangene Haltung und der brüchige Faltenwurf wie die reiche Staffierung mit Gold sind noch im überlieferten Geschmack. Die Basilika S. Croce von 1504 und die Ursulalegende in der

Augsburger Galerie sind weitere Denkmale der Frühzeit. Um das Jahr 1506 — also gleichzeitig mit Dürer — ist Burgkmair in Oberitalien, in Venedig gewesen. Die Werke nach dieser Zeit machen das zweifellos. Rundliche Köpte, breite schwere Gewanddraperie, tiefe goldbraune, sanft schimmernde, saftige, verschmolzene Farben, klare Räumlichkeit mit Hilfe streng gezeichneter italienischer Pilaster- und Nischenarchitektur, venezianische granatgemusterte Sammet- und Seidenstoffe, gefleckter, farbiger Marmor, buntgemusterter Fliesenboden und die tiefen Goldtöne der sanften Hügellandschaften mit fernverschwimmenden blauen Gebirgen: unbedingt hat Burgkmair alles dies in Venedig kennen gelernt. Mit Vorliebe neigt er, auch darin den Venezianern verwandt, zu ruhigen Vorwürfen, zu Heiligen und



161. Hans Burgkmair: Aus der Holzschnittfolge: Triumphzug des Kaisers Maximilian, 1516-1518

Madonnen in stiller beschaulicher Betrachtung. Die klare plastische Form, die organische Bewegung und die Proportion der menschlichen Gestalt, deren Studium Dürer über die Alpen zog, haben Burgkmair nur wenig beschäftigt. Ihn, als Augsburger Kind, fesselte mehr die glänzende dekorative Außenseite der Renaissance, die die venezianische Malerei vertrat. Besonders Cima da Conegliano und Carpaccio haben ihn berührt. Die schönsten Schöpfungen des Meisters nach seiner Rückkehr sind die Krönung Mariae von 1507 und die köstliche Madonna in Nürnberg, 1509, zu der sich der Entwurf in Rötel erhalten hat, die Madonna am Baume, dem Kinde eine Traube darreichend, ebenfalls in Nürnberg (Abb. 157), ferner die hl. Familie in Berlin von 1511, die hl. Ulrich und Barbara ebendort (Kaiser-Friedrich-Museum), noch reifer in Haltung und Gewandung (Abb. 158, 159).



162. Hans Burgkmair: Esther und Ahasver. München, Pinakothek

Mit dem Jahre 1510 war Burgkmair in Fühlung mit dem Kaiser Max getreten und übernahm eine Reihe von Illustrationsarbeiten im Auftrage des Kaisers. Von 1510-1518 hat er fast ausschließlich als Holzschnittzeichner gewirkt. Auch auf den Holzschnitt hat Burgkmair am frühesten und konsequentesten den klaren Renaissancestil übertragen. Nur wenige frühe Blätter um 1500 sind noch in der groben eckigen spätgotischen Manier gehalten. Prachtvolle Denkmale des reifen Burgkmairstiles sind das Blatt des Lukas die Madonna malend 1507, der hl. Georg und Kaiser Maximilian von 1518, Meisterschnitte des hauptsächlichsten der für den Kaiser tätigen Holzschneider, des Jost de Negker, mit zwei Farben gedruckt (Abb. 160), zwei der glänzendsten Beispiele dieser Technik, der Tod als Würger 1510, ebenfalls mit zwei Farbenplatten, und, wie die vorigen, durch die feine italienische Pilasterarchitektur hervorragend, ferner Papst Julius II., ein Profil in Rund nach einer Medaille, das Profil des Jakob Fugger und das Halbprofil des Joh. Baumgarten von 1512. Mit den klaren anmutigen Konturen wirken die dichten sauberen Schraffuren zusammen, die den Schnitten eine ausgesprochen tonige farbige Haltung geben. Für Kaiser Max lieserte der Künstler die 92 nur in Probedrucken abgezogenen Ahnenbilder zur Genealogie des Hauses Habsburg seit 1510, 13 Blatt zum Theuerdank, namentlich aber den Triumphzug des Kaisers Max von 1516-1518. Burgkmairs Stärke lag weniger in der Bewältigung bewegter Darstellungen - feierlich getragene Haltung gelang ihm besser; in der Erzählergabe, in der Schilderung dramatischer Szenen übertrafen ihn die geborenen Illustratoren Schäufelein und Hans Sebald Beham. Zumal in den Blättern des "Triumphzuges" enthüllt sich der ganze Reichtum der festlich repräsentativen Kunst Burgkmairs. In nicht endenwollendem Zuge



163. Jörg Breu d. A.: Tod der Virginia. München, Pinakothek

Herolde, Trompeter, Trommler, Fahnenträger zu Pferde und zu Fuß; geharnischte Ritter zum Gestech aufreifend, Landsknechte, Jäger, die gefangenen Bären, Sauen und Hirsche mit sich fortschleppend, Schalksnarren, Wilde aus Kalkutta, Triumphwagen mit allegorischen Gestalten und Siegestrophäen, Oefangene und ein bunter Troß von Knechten, Wagen und fahrenden Leuten (Abb. 161). Der frohe Jubel der Augsburger Feste unter Kaiser Max ist in keinem Werke hinreißender gestaltet. Man glaubt die Fahnen rauschen, Schalmeien, Posaunen, Krumphörner und Trommeln durch das Pferdegetrappel hindurch zu hören. Als ein ebenbürtiges Gegenstück der deutschen Dichtung kommt uns Gottfried Kellers herrliche Schilderung des Münchner Künstlerfestzuges zur Verherrlichung der Zeiten Maximilians im grünen Heinrich ins Gedächtnis.

Nach Beendigung dieser ausgedehnten Holzschnittarbeiten nimmt der Meister die Malerei wieder auf. Die breite Malweise und die große Form, die in den Werken der späteren Phase herrschen, machen eine abermalige Berührung mit venetianischer Kunst, mit Carpaccio und selbst mit Tizian gewiß. Als Hauptschöpfungen, jetzt meist in größerem Format gehalten, sind zu nennen: Johannes auf Pathmos von 1518 in der Münchener Pinakothek, überraschend durch die prachtvoll durchgeführte Palmenlandschaft, mit Papageien, Affen und bunten Vögeln, ein Zeichen für das Interesse an exotischen Gebilden in dieser Zeit der Entdeckungen und Handelsfahrten, am welchen ja auch das Fuggersche Haus sich beteitigt hat. Das große Triptychon aus der Salvatorkirche in Augsburg von 1519 in der dortigen Galerie: Christus am Kreuz, von Magdalena, Maria und Johannes betrauert im Mittelbilde, Lazarus und der bußfertige Schächer auf dem Iniken, die h. Martha und der böse Schächer auf dem rechten



Hans Maler zu Schwaz: Ferdinand I. um 1521.
 Wien, Staatsgalerie

Flügel (Farbentafel), Tiefe Gewandfarben, goldigbraune Landschaft, darüber der blaugraue, am Horizont aufgeweißte, oberwärts von grauen Wolken verhangene Himmel. Auf der Rückseite der Flügel die monumentalen Gestalten der hl. Heinrich 11. und Georg unter hochgestochenen, freiatmigen Pfeiler- und Bogenhallen nach dem Muster der venetianischen hl. Konversazione. Unmittelbar auf Venedigs Boden fühlen wir uns angesichts des 1528 entstandenen Breithildes Esther vor Ahasverus in der Münchener Pinakothek versetzt (Abb. 162); in einer reich vergoldeten, mit farbigem gefleckten Marmor verkleideten. mit zierlichen Arabesken geschmückten Halle eine Versammlung von Würdenträgern in persischer Tracht mit seidenen Kaftanen und üppigen Turbanen um Ahasvers teppichverhängten Thron geschart. Dieses Bild und die Schlacht bei Cannae von 1529 in der Augsburger Galerie sind für Herzog Wilhelm IV. von Bayern gemalt. Aus dem letzteren Tahre stammt das Selbstbildnis des Künstlers mit seiner Frau in

der Wiener Gemäldegalerie.

Neben Burgkmair arbeiteten in Augsburg die Maler Ulrich Apt, die beiden Jörg Breu und Leonbard Beck.

Ulrich Api, aachweisbar von 1486—1532, wo er starb, ist, aach seines sellenen Talelmalereien zu urteilen, ein Künstler von leinfühliger malerischer Begabung gewesen. Er liebt ruhige zuständliche Darstellungen, breite leuchtende Gewandmassen, mit lichten zurten Schattentönen leicht und verschmelzend modelliert, und dufüge Landschaftshintergründe mit bewölktem Himmel. Seine wichtigsten Schöpfungen sind der 1517 von der Familie Rehlinger gestlittet Flügelalt in der Augsburger Galerie: die figurenreiche Kreuzigung mit aschtlich verinstertem Himmel; das Triptychon mit den anmutigen Heiligengestalten Narzisch und Matthäus in Gartenlandschaft und Heiligen auf den Flügeln in der Münchener Pinakothek, ebendort die Beweinung Christi in heiterer Früblingslandschaft (Farbentafel).

Jörg Breu der Altere hat wie Burgkmair in umlassender Weise neben der Malerei die Buchillustration und den Holzschnitt ausgeübt. Ferner war er ein fruchbarer Zeichner für die Glasmalrert. Seine Blütezeit fällt in die beiden Jahrzehnte von 1510-1530. Under den vereinzelten Frühwerken aus dem ersten Jahrzehnt des 16, Jihas, and der 1501 daleirer Altare mit dem Leben Christi im Stülte Hertzogeburg in Niederösterreich und ein Altar im Ferdinandeum in Innsbruck um 1510 hervorzuheben. Einwirkungen des älleren Holbein, annemtlich aber Burgkmairs, gaben seiner Kunst die Richtung. Ein zartes Frühwerk ist die Madonna mit Heiligen in Berlin von 1512, die Cruppe auf einer Frühlingsweise hingelagert, vor dem blauweißen Himmel feinästige Bäume, weißschimmernde Birkenstamme, von leisem Windhauch bewegt. Mit könlicher Frische ilbät sich Breu auch in der Folge von Scheibenrissen für Kaiser Maximilian von 1515 aus, 22 Federzeichnungen von runder Form mit lebhaften Kriegs- und Jagdazenen in Wald- und Hügellandschaften. Eine beträchliche Anzahl verwander Rundscheibenentwire Breus schließen sich diesen an, so eine Planetenfolge, die Werke der Barmherzigkeit und die Geschichte Josephs. Die auch kulturgeschichtlich anzahlreichen Zeichnungsfolgen zeigen Breu auf der Höbe as Il ulsustaros; sein weiteren malerische



 Christoph Amberger: Männliches Bildnis, 1525. Wien, Gemäldegalerie



 Christoph Amberger: Weibliches Bildnis, 1525. Wien, Gemäldegalerie

Werk fällt dagegen ab. Schöne Scheiben nach Breus Zeichnungen besitzen namentlich das Berliner Kunstgewerbemuseum, das Historische Museum in Dresden, das Bayerische Nationalmuseum und das Museum in Salzburg. Für Kaiser Max zeichnete Breu um 1515 auch 22 Randverzierungen zum Gebetbuch des Kaisers und zwar in dem Exemplar von Besançon. In der Oestaltung von Volksszench und Genrebildern ist er vortrefflich.

Nach 1516 gerål Breu stärker unter die Einwirkung Burgkmairs und wie dieser so wandelt er seine Formensprache im Sinne des klassischen tällenischen Stils. Aber una läßt Burgkmair dem Mitstrebenden wiel hinter sich. Denn die breite maleriache Auffassung und große plastische Form, die sich Burgkmair nach 1518 aus einem eingebrenene, wahlverwanderto Gefüll aneignet, bleibt bei Breu aur eine ünselfeibe Obernahme. Die Mehrzahl seiner späteren Schöpfungen ist in einem leeren kühlen Klassizismus befangen. Genannt seien Samson 1516, Basel ößtentliche Kunstsammlung, die Fügel der kleinen Orgel von St. Anna um 1517, auf die Erfindung der Munik berüglich, die Fügel der großen Orgel ebendort, Himmelfahrt Christi und Marila um 1520, auf den ersten Blick bestechend; doch die malerische Breite und der schwangvolle Faltenwurf wie die Gesten sind mehr außerlich pathetisch, ja thetarläisch, als innerlich durchemplunden. Ülücklicher sind einige Madonnen (ehemal. Sammlung Kaufmann, signiert 1521, und Wiener Galerie 1522). Gewaltsame Theatralist erfüllt den Ursula-Altar der Dresdener Oalerie und die spätesten für Wilhelm IV. von Bayern gemalten Historienbilder: Tod der Lukretia von 1528 in der Münchener Oalerie, im Anschluß an Burgkmairs Esteherbild, und die Schlacht bei Cannae in Augsburg in Alehnung an Burgemairs Esteherbild, und die Schlacht bei Cannae in Augsburg in Alehnung an Burgemairs ein der Schlacht bei Cannae in Augsburg in Alehnung an Burgemairs

Von den zahlreichen Holzschnittarbeiten des älteren Breu heben wir nur das Konstanzer Missale von 1504 als Frühwerk und die Chronika der fürnämlichsten Weiber des Boccaccio um 1530 als Spätwerk hervor.

Burger, Schmitz, Beth, Deutsche Malerei.

Auch lieferte Breu einige Figuren der von Jost de Negker geschnittenen Landsknechtsfolge, aowie einige Blätter auf Karls V. Einzug in Augsburg und die Belehnung Ferdinands im Jahre 1530 bezäglich. Breu verfaßte eine Chronik über die Zelt von 1512-37. die neuerdinen im Druck veröffentlicht worden ist.

Sein Sohn Jörg Breu der Jüngere (1510-1547) setzte die Werkstatt des Vaters fort. Auch er war ein attigie Buchillustrater und Holzschnittreichner; u. a. lieferte er Blätter zum Juntius bei Steiner, zum Thukidides und zu Jost de Negkers Landsknechten; besonders aber gab er große, aus ach Blättern zusammengesetzte Bilderbogen heraus, z. B. das venetianische Bankett 1539, die Eroberung von Algier 1541; er malte mehrere Prachthandschriften, wie das Fechibuch für den Ratsdiener Mair in der Dresdener Bibliothek, das Ehrenbuch der Stadt Augsburg im Munchener Nationalmuseum und das Ehrenbuch der Függer im Besitz der Familie. Für Wilhelm IV. von Bayern asteuerte er zur öfter genannten Historienfolge der Eroberung von Rhodos 1535 (in Schleißheim) bei. Wie sein Vater übte er auch die Wandmalerei, z. B. in des Pfaltzgrafen Ottheinrich Scholß Offinaus bei Neuburg a. d. Donau, sowie die Zeichnung für die Glasmalerei; Zeugnisse der Art sind in Neuburg und München. Es versteht sich, daß er die Richtung seines Vaters auf den klassischen Manierismus fortgesetzt hat.

Leonhard Beck (1503-1542) ist fast ausschießlich nur in seinen Buchillustrationen noch zu studieren. Das einzige Gemilde des Meisters, ein hl. Georg im Kumpi mit dem Drachen in üppiger Waldlandschaft, besitzt die Wiener Galerie; er nihert sich darin dem Stil der Donauschule. Im Dienste des Kaisers Max (1512-18) fertigte er 77 Blatt für dern Theuerdanck, 120 Blatt für dem Weißkunig, beteiligte sich an dem "Triumphzug" und lieferte als sein bestes Werk die Zeichnungen zur Holzschnittfolge der Heiligen der "Sinop. Mag- und Schwägerschaft des Kaisers Maximilian", leierliche Einzelüguren in Renatsanerzstumen.

dem Stile Burgkmairs nachgebildet.

In Fache der Porträfmalerei ragte unter den Meistern der Augsburger Schule Hans Maler zu Schwaz hervor. Er malte zwischen 1520 und 1530 eine Reite von Bildinssen von Mitgieldern des Hauses Habsburg und von Augsburger Patrizierfamilien, der Weiter, Fugger und Rehlinger (Abb. 164). Ahnlich wie Bernhard Strigel, mit dem er um 1520 in Augsburg zusammengetroften sein mub, flebt er die Gesichter in einem lichten, weißlichen Inkarnat, fast schattenlos, oder nur mit ganz zart hingehauchten heltgrauen, durchsichtigen Toese modelliert, zu malen. Leuchtende Oewandstoffe mit Gold gehölt, meistens klare blaue Hintergründe erhöhen die saubere, heiter klare Wirkung dieser Malercien. Die Zeichnung ist sicher und feinlinig. Das Halbprofit vorherrschend. Werke: Minnichen Bildinsse in Dresden 1519, Wein 1521, in Augsburg beim Färsten Fugger, in München, in Rom Galerie Corsini 1529, Ferdinand I., Profilbildnis in den Uffizien; Carl V. in Neasel und Wien. Annas von Ungarn in Berlin usw.

Aus der Kunst des Strigel und des Hans Maler zu Schwaz wächst der fruchtbarste Augsburger Porträtist der folgenden Generation, der Hochrenaissance hervor, Christoph Amberger.

Er wird 1530 Meister und stirbt 1562. Doch läßt aich seine Tätigkeit bereita seit 1521 nachweisen. Aus dem Jahre 1525 stammen die beiden stattlichen, ihm wohl mit Recht zugeschriebenen Bildnisse eines vornehmen Mannes und seiner Frau, lebensgroße Figuren, in der Wiener Galerie (Abb. 165, 166). Mit dem Jahre 1530 beginnt die Reihe seiner gesicherten Bildnisse. Ambergers Bildnisse, namentlich die aus den dreißiger Jahren, sind ähnlich denen der vorgenannten beiden Meister in durchsichtig hellen Farben gehalten, zart modelliert, die fortgeschrittene Zeit ist an dem einheitlichen Tone, der die Farben zusammenbindet, erkenntlich. Dieser, teils perlmutterartig schimmernde, silbergraue, teils blonde Ton ist ein Kennzeichen der Ambergerschen Bildnisse. Die Farben sind leicht und flockig aufgetragen, das Haar wirkt wollig und flaumig. An die Stelle des Halbprofils (Carl V. in Berlin 1532) tritt vielfach später eine freiere Vorderansicht, Kniestücke in monumentalerer Haltung im Anschluß an die Bildnismalerei der italienischen Hochrenaissance. Das schlichte schwarze Gewand mit Barett verdrängte die bunte geschlitzte Tracht der Frührenaissance. Zu den besten Arbeiten Ambergers rechnen noch Wilhelm Mörz und Affra Rehm im Augsburger Maximiliansmuseum, 1533, ein jugendlicher Fugger von 1541 im Besitz der Familie, Peutinger und seine Frau Margarethe Welser 1543 im Maximiliansmuseum, der Kosmograph Sebastian Münster in Berlin 1552, Herzog Ludwig von Bayern, Chr. Baumgarten 1543 und mehrere männliche und weibliche Bildnisse in Wien. Von Ambergers Hand besitzt der Augsburger Dom zwei Altäre, der frühere von 1554 stellt die Maria unter einem Renaissancebogen dar mit zwei knienden Engeln und den hl. Ulrich und Affra. der spätere, von 1560, der Hochaltar, zeigt Christus und die törichten Jungfrauen. Die große weichliche Form der Figuren, die korinthische Säulenhalle, die farbigen Marmoreinlagen an den Sockeln und die breite Helldunkelmalerei führen uns bereits in die Epoche des reinen Italianismus.



Upon to 9 - may be a Vi - - - - - - - -





167. Hans Holbein d. J.: Bürgermeister Meyer von Basel und Frau, 1516. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Hans Holbein der Jüngere

hat sich unter den alldeutschen Malern zur größten Unabhängigkeit von allen historischen und stillistischen Bedingnissen entwickelt. Namentlich hat er in seinen Bildnissen und Naturstudien eine, wenn dies gestattet ist zu sagen, völlig zeitlose Sachlichkeit und Vollendung erreicht. Somit steht sein Lebenswerk im ganzen für sich und abgesondert von den Schulzusammenhängen der oberdeutschen Malerschulen da. Die beste Zeit seines Mannesalters hat er in England verbracht, am Königshofe in London. Das formenstrenge und sachliche Wesen der englischen Nation mußte Holbeins Kunst weiter in der in ihr liegenden Richtung auf Objektivität und Formenklarheit ausbilden.

Die Anfänge Holbeins wurzeln allerdings in der schwäbischen Malerei; der schwäbischen Schule kann man ihn daher mit gewissem Recht in der Oesamtdarstellung anschließen. Sein Vater, der ältere Hans Holbein, war bereits völlig mit dem Renaissancestil vertraut geworden, als sein Sohn, geboren im Jahre 1497, in seine Lehre trat. Die frühesten, in den Jahren 1514 und 1515 entstandenen Bilder des jungen Hans — z. B. Köpfe von Adam und Eva und Madonna mit dem Kinde im Baseler Museum — haben fast jeden Rest von Ootik abgestreift; vollends die Kreuztragung in der Karlsruher Oalerie von 1515 ist ein Zeugnis nahezu reiner Frührenaissance; die letztere von einem stark italienischen Schwung der Zeichnung und einem Schmelz der Modellierung, der über des alten Holbeins Sebastiansaltar hinausgeht. Zum Unterschied von dem beinahe um eine Generation älteren Dürer hat also Holbein nicht in mühsamem Ringen sich aus spätgotischer Enge und Beschränktheit zur freieren Form emporarbeiten müssen, sondern er konnte gleich eine fertige Erbschaft antreten. Seine in den nächsten Jahren in Basel, wohin Holbein 1514—1515 übersiedelte, entstandenen religiösen Gemälde — Abendmahl, Olberg, Geißelung und Händewaschung — wirken teilweise



168. Hans Holbein d. I.: Des Künstlers Frau und Kinder. Basel. Offentliche Kunstsammlung

geradezu akademisch in ihrer glatten Malerei. Die Architekturformen und das Helldunkel, das .. Sfumato" der schwärzlichen Schatten zeigen ihn vertraut mit der italienischen Manier. Grünewalds Isenheimer Altar hat zwar auch seinen malerischen Sinn damals beflügelt, aber der klassische Grundzug ist doch schon vorherrschend. Seine Randzeichnungen zu dem Handexemplar von Erasmus Lob der Narrheit und die schlecht erhaltene Malerei der Tischplatte für den Baseler

Hans Bär im Züricher Landesmuseum -Jagd- und Genrebilder - zeugen von der großen Gestaltungs-

kraft des jugendlichen Künstlers. lm Jahre 1517 ging Holbein nach Luzern.

wo er das Haus des

Benedikt von Hertenstein mit Wandgemälden schmückte, von denen nur geringe Reste erhalten sind. Von hier aus machte er einen kurzen Abstecher nach Oberitalien, wo die Ornamentik am Dom in Como und die Malerei des Ferrari und Luini ihn auf der Bahn der Renaissance vorwärtsführten. Die nach der Rückkehr in Basel entstandenen Kirchenbilder - das Triptychon mit der Passion in Basel mit nächtlichen Szenen und Fackellicht und das Abendmahl in der Baseler Kunstsammlung, desgleichen die Flügel mit Anbetung der Hirten und der Könige in der Universitätskapelle des Freiburger Münsters - tragen deutlich die Spuren dieser Studien. In den Porträts dagegen, dem Bürgermeister Meyer und seiner Frau von 1516 in Basel (Abb. 167) und dem Benedikt von Hertenstein von 1517, verrät sich sogleich der unbefangene, selbständig beobachtende Geist. Wie Dürer so ist auch Holbein durch unablässige Naturstudien fast mehr als durch fremde Vorbilder zu seinem Stil gelangt.



169. Hans Holbein d. J.: Maria mit dem Kinde und die hl. Martin und Ursus, 1522. Solothurn, Museum



170. Hans Holbein d. J.: Mädchenbildnis. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Zwei prachtvolle Denkmale seines freigewordenen Geistes, zugleich die schönsten oberdeutschen Kirchenbilder wenige Jahre vor Ausbruch der Reformation sind die Madonna von Solothurn 1522 (Abb. 169) und die Madonna des Bürgermeisters Mever von 1525 (Tafel XXXXVII). Beide in der zentralen Anordnung der Figuren an die Bilder der oberitalienischen Heiligenversammlungen angelehnt. Aber durch die Fülle des Charakters Werke aus echtestem deutschen Empfinden. Die liebliche Madonna im Museum zu Solothurn mit den rüstigen Gestalten der hl. Martin und Ursus bildet mit den hl. Georg und Ursula in der Karlsruher Galerie zusammen ein Triptychon.

Örößer in der Fassung und inniger im Ausdruck ist noch die Madonna des Bürgermeisters Meyer in Darmstadt. Der Bürgermeister, der Hauptverfechter des alten Glaubens in Basel, ist unter den Mantel der Oottesmutter geflüchtet, Frauen und Kinder mit Inbrunst ihrem Schutz anvertrauend.

Außer den gleichzeitigen vier Aposteln Dürers ist eine solche Verbindung von

monumentaler Form und tiefer Menschlichkeit des Gehaltes keinem Werk der deutschen Malerei gelungen. Nur wenige Jahre, und die Wärme des Gefühls ist der klassischen Form erlegen. Dieser Epoche gehören auch das herrliche Profiibildnis des Humanisten Bonifazius Amorbach von 1519 in Basel, und die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam an; mit beiden Männern lebte der Künstler in Freundschaft. Ihnen verdankt er wohl auch das meiste seiner klassischen Bildung.

In den Jahren 1526—1528 weitte Holbein in London, wo er durch Empfehlungen des Erasmus in die Familie des Thomas Morus eingeführt wurde. Das Bildnis dieser Familie, eine große Malerei in Wasserfarben, ist zugrunde gegangen; die treffliche Kompositionsskizze dazu bewahrt das Baseler Museum. Damals malte Holbein in London die Bildnisse des Thomas Morus (in London, 1527), des Erzbischoß Warham von Canterbury (ebendort), sowie das Doppelbildnis des Godsalve mit seinem Sohn in der Dresdener Galerie. Nach Basel zurückgekehrt, malte Holbein u. a. das herrliche Bildnis seiner Frau mit den beiden Kindern (Abb. 168) — die Frau hatte er nach London nicht mitgenommen — eine seiner tiefst empfundenen Schöpfungen, wiederum in der reichen Holbeinsammlung des Baseler Museums: diese besitzt auch ein köstliches Mädchenbildnis der gelichen Zeit (Abb. 170.)



American Company of the Company of t



Im Jahre 1531 kehrte der Künstler ein zweites Mal, jetzt für dauernd, nach London zurück. Damit beginnt die Glanzzeit Holbeins als Porträtmaler. Zunächst malte er eine Reihe von deutschen Kaufleuten, Mitglieder des Stahlhofes: Georg Gisze 1532 (Berlin), der Dargestellte an seinem Rechentisch im Kontor, ein Wunderwerk in der Malerei des Stofflichen, von Seide, Tuch, Holzgetäfel, Glas und Metall und dabei doch von geschlossener Raumwirkung und Farbenhaltung; der Kölner Wedigh in Wien und Berlin: Dietrich Born von Köln (Windsor), Dirk Tybis aus Duisburg von 1533. Die beiden Glanzstücke aus diesen Jahren sind der Falkonier Heinrichs VIII., Robert Chesemann (Tafel XXXXVIII), im Haag und die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selva (Abb. 172), eine der Perlen der Londoner Nationalgalerie. Auch hier ist die Wiedergabe des Beiwerks bis ins kleinste hinein, ohne die lebendige Wirkung der vor uns



171. H. Holbein d. J.: Sir Richard Southwell, 1536. Florenz, Uffizien

stehenden stolzen Menschlichkeit zu stören, schier unbegreiflich. Diese in monumentaler Ruhe en face dastehenden repräsentativen Gestalten gehören bereits in den Kreis höfischer Porträtmalerei der Renaissance, die von den Höfen von Florenz und Paris (Clouet) aus im weiteren Gang der Dinge eine allgemein europäische Form wurde. Anzufügen sind noch die Bildnisse des Sir Richard Southwall von 1536 in den Uffizien und des Sieur de Morette in Dresden. Seit dem Jahre 1536 im Dienst König Heinrichs VIII, malte Holbein die Königin Jane Seymour (in Wien), den König selbst im Halbprofil in Althorp und ganz von vorn gesehen 1540 (in Rom), auch die ganze Figur in einem untergegangenen, nur in Kopien überlieferten Wandbilde, die Herzogin Anna von Cleve von 1539 im Louvre (von vorn gesehen), die ganze Figur der Prinzessin Christine von Dänemark, auch dieses Bild eine Perle der Nationalgalerie in London 1538, die Königin Katharina Howard 1540, den Prinzen Edward und andere Mitglieder des englischen Hofes. Ebenbürtig beinahe schließen sich diese fürstlichen Gestalten den Figuren des englischen Königshauses in Shakespeares Königsdramen an, wenn man überhaupt das stumme Gebilde der Malerhand mit dem unsere Seele viel mächtiger ergreifenden sprechenden Geschöpf des Dichters vergleichen darf. Die Reihe von Meisterwerken der letzten Jahre Holbeins sei durch folgende Porträts beschlossen: Enface-



172. Hans Holbein d. J.: Die Gesandten Jean de Dinteville und Georges de Selva. London, Nationalgalerie

bild eines jungen Mannes am Schreibtisch in Wien (1541), der bärtige Mann in Berlin 1541, der bärtige Mann mit dem Falken im Haag 1542, der Musiker in Bulstrode Park, das Profilbildnis des Simon George of Quocote im Städelschen Institut in Frankfurt und das Brustbild eines 54 jährigen Mannes in Berlin.

Meisterhaft sind Holbeins Bildnisse in der technischen Durchführung. Der Farbenauftrag auf die Holztafel ist gleichmäßig, dünnflüssig, klar, sicher und von einer emailartigen
Glätte. Die Fleischtöne, weißlich und blaßrötlich, sind mit zarten graublauen Schatten nur
leicht modelliert, perfmutterartig schimmernd. Holbein gibt den Kopf gerne von vorn im
vollen Licht. Die Formbezeichnung, ohne starke Modellierung, vermag alleine schon eine
genügende Vorstellung von der eigentümlichen Plastik des Schädelbaues zu bieten. Ganz
anders als bei Dürer, der bis ans Ende seine ins Halbprofil gerückten Köpfe durch schröffe
Gegensätze von Licht und Schatten herausholen muß. Holbeins Bildnisse sind insofern
dekorativer als die Dürers, mehr in der Art der Bildnisse Strigels, Ambergers und Cranachs.

Als Maler der Hofgesellschaft mußte er diese gleichmäßige Haltung noch steigern. Er setzt die Köpfe oft auf einheitlichen grünen oder stahlblauen Grund: das dunkle, schwarze, bläulich oder bräunlich schimmernde Seidengewand weiß er in seinem weichen Glanz wunderbar wiederzugeben; klare Inschriften in goldenen Antiquabuchstaben vermehren den strengen monumentalen Charakter. Kühl wie seine Farben ist auch die geistige Stimmung. in die er seine Menschen versetzt. Er scheint nur die sichtbaren Züge, das sachlich Greifbare wiederzugeben. Freier von aller Pose hat kein Porträtmaler seine Modelle geschildert. Ständig beobachtend, ohne viel nach dem tieferen Sinn der Erscheinung zu fragen, saß der Meister vor ihnen ; schweigend, mit einem unerhörten Gleichmaß und seltener Ruhe der Seele geht er ihren Linien nach, Eine stumme



173. Hans Holbein d. J.: Earl of Surrey. Farbige Kreidezeichnung. Windsor

Oröße liegt auf diesen Oesichtern. Ihre Seele verschließen sie uns. Namentlich seine Frauenbildnisse verraten nichts von der Anmut des Geistes und der Zartheit der Empfindung, die ihre Modelle beseelt hat.

Neben dem Hof waren Geschäftsleute und Staatsmänner seine Hauptbesteller. Menschen, die nach außen hin ein stets gleichgültig ruhiges Gesicht zur Schau tragen müssen. Holbein kannte keine Probleme. Er war eines der Genies, die in ihren ersten Werken fertig dastehen und bei denen eine Entwicklung nur in sehr beschränktem Maße wahrzunehmen ist. Ein Fortschreiten zu malerischer Breite und Größe hat eigentlich kaum stattgefunden, auch die letzten Bildnisse sind klar und fest in der Form, das Zeichnerische geht hier noch bei dem Haar, den Augen, dem Petzwerk ins einzelne hinein — man vergleiche im Gegensatz dazu die gleichzeitigen Niederfländer, z. B. Scoreel oder die Kölner wie Barthel Bruyn, von Tizian und anderen Oberitalienern ganz zu schweigen. Noch frischer und unmittelbarer kommt Holbeins scharfes Auge in den Porträtzeichnungen zur Geltung. Sie sind meist in wenigen Kohlezügen mit Farbstift oder Wasserfarben leicht getönt vor dem Leben — hier kann man wirklich sagen: hingeschrieben. Da ist auch den Frauenköpfen vieles von dem zarteren Leben gewährt (z. B. Elisabeth Parker in Windsox. Abb. 173, 174). Das Museum in Basel



174. Hans Holbein d. J.: Bildnis der M. Souch. Kreidezeichnung. Windsor

und das kgl. Schloß in Windsor besitzen die reichsten Bestände von Holbeinschen Porträtzeichnungen; sie stehen unter allen Schöpfungen der deutschen Kunst mit in der vordersten Reihe. Holbein starb 1543 im Alter von 46 Jahren in London.

Neben der Porträtmalerei, der Holbein seinen Weltrul werdankt, ist seine Tätigkeit auf dem Gebiete der Wandmalerei, der Buchillustration, der Glasgemäldevisierung sowie der kunstgewerblichen Zeichnung nicht zu vergessen. Auch auf diesen Gebieten sieht er unter den deutschen Meistern der eigentlichen Renaisance als erster da.

Die Mehrzahl seiner Wandgemälde entstand in der Baseler Zeit. Im Jahre 1517 bemalte er, wie erwähnt, das Hertensteinhaus in Luzern: doch hat sich davon nur einiges in Kopien oder eigenhändigen Entwürfen in Basel erhalten. Die Außenseite wurde mit Darstellungen des römischen Heldensinnes, darunter Mucius Scaevola, Lucretia und Marcus Curtius geschmückt: im Innern erhielten fünf Gemächer Familien-Geschichten und lagdbilder. Um 1520 zierte Holbein die Fassade des Hauses zum Tanz in Basel: der altertümlich unregelmäßig mit Spitzbogenfenstern durchbrochenen Front warf er ein architektonisches Gewand über. Ein Gerüst von Säulen, Pilastern, Galerien und Balkonen, perspektivisch dargestellt, die Gewölbe in Untersicht und mit festlicher Gesellschaft erfüllt; der Fries der tanzenden

Bauern dazu ist eine seiner reizendsten Erfindungen. Die Figur des aus der Wand heraussprengenden Horatius Cocles, vom Gesimse teilweise überschuitten, weist auf das Vorbild der oberitalienischen Perspektiven hin und leitet eine Reihe illusionistischer Kunststücke ein, deren berühmtestes Tobias Stimmers Reiter am Hause zum Ritter in Schaffhausen war. In den lahren 1521-1522 schmückte Holbein den Rathaussaal in Basel mit Beispielen antiken Gerechtigkeitssinnes: König Sapor und Valerian, Tod des Charondas, Blendung des Zaleukos; Curius Dentatus weist die Gesandten der Samniter zurück. Die Durchführung der räumlichen Wirkung. meist mit Hilfe italienischer Architekturglieder, erscheint in diesen Kompositionen, da es sich doch um Wandgemälde handelt, häufig zu gewaltsam. Während des zweiten Baseler Aufenthaltes 1530 traten zu den vorgenannten Wandgemälden hinzu: König Rehabeam droht den Altesten, Daniel verflucht König Saul. Den Forderungen der Wand wird der Meister in den späteren Arbeiten mehr gerecht, indem er die Szenen frieshaft komponiert. Für den Festsaal des Londoner Stahlhofes malte er die Triumphzüge des Reichtums und der Armut; auch eine Zeichnung des Berliner Kabinetts stellt einen Entwurf für den Stahlhof dar. Das Wandgemälde des Privy Chamber im Schloß Whitehall, Heinrich VII, und Elisabeth von York, Heinrich VIII, und fane Seymour - zu dem sich der Karton der linken Hälfte Im Besitz des Herzogs von Devonshire erhalten hat - schließt sich in der monumentalen Haltung den schon genannten Ganzfigurenbildern an. Eine ungemeine Fruchtbarkeit entwickelte Holbein während seiner Baseler Zeit als Zeichner von Glasgemäldeent würfen; darunter sind einige seiner großartigsten Schöpfungen; auch sie sind fast säm:lich in der Baseler Sammlung. Zunächst eine Reihe prächtiger Entwürfe in sorgfältiger Tuschmalerei für kleine Kirchenscheiben; die Madonna und weibliche Heilige in schwerfallenden Gewändern mit reicher





Frührenaissanceeinfassung, die Passion, hervorragend in der Komposition und der Erzählung unter Beschränkung auf das Wesentlichste - lehrreich für den monumentalen Geist der Renaissance im Vergleich mit Dürers Passionszyklen -; es folgen eine Anzahl schwungvoller Wappenscheiben mit Landsknechten in Federhüten und geschlitzten Wämsern oder Fabeltieren als Wappenhalter. Die Renaissanceumrahmung und Raumvertiefung wird durch Holbeins Vorbild seit den dreißiger Jahren in der Schweizer Wappenscheibe allgemein verbreitet. Daß die geschlossene, kraftvoll gedrängte Fassung der spätgotischen Schweizer Glasmalerei Urwüchsigeres und Stilgemäßeres in ihren Wappenscheiben geschaffen hat, ist aber nicht zu leugnen. Mit Holbein beginnt die oben berührte fruchtbare Blütezeit der Schweizer Renaissancekabinettscheibe, die in den Züricher Glasmalern Bluntschli und Carl von Egeri ihre besten Vertreter hat

Holbein lieferte ferner eine nicht geringe Anzahl von Entwürfen für kun stgewer bliche Arbeiten anderer Art, so Becher und Pokalte für Ooldschmiede, von wundervoll klaren und doch schwellenden Umrissen, Entwürfer für Schmuck, für Dolchscheiden usw., mit köstlichen figürlichen Darsseilungen oder feinen Akanthus- und Arabeskenorsamenten verziert. Neben der Iombardischen Ornsmentik hat in England die französisch-Handrische Einflus dur iln gewonnen, was z. B. der mit dorisch-jonischen Doppelsäulen und Hermen versehene, mit Rankenwerk über und über verzierte Kaningentwurf für Heinrich VIII. beweist. Den prächtigen Riß für eine Uhr erhielt der englische König nach des Künstlers Tode zum Geschenk.



175. Ambrosius Holbein: Bildnis des Malers Hans Herbster, 1516. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Als Arbeiten für den Holzschnitt haben Holbeins Tolentanz, das Tolentanzalphabet und die Holzschnitte zum Alten Testament den größen Rohm erlangt. Auch in diesen kleinen Bildern ist die Fahligeit Holbeins, mit den wenigsten Strichen den Gehalt des Gegenstandes zu erschöplen, zu bewundern. Einige Buchtitel für den Holzschnitt zeichnete er im Auftrag von Baseler Verlegern. Von seinen Naturstudien heben wir das Segelschiff, das Schaf und die Fledermaus hervor. Große Verdienste um die Würdigung des Lebenswerkes Hans Holbeins hat sich in letzter Zeit Paul Ganz in Basel erworben. Von Holbeins älterem Bruder Ambrosius, der mit ihm zugleich um 1515 nach Basel kam, ist in Abb. 175 eines seiner seltenen, durch klare leuchtende Färbung ausgezeichneten Bildnisse wiedergeben. Sie sind meist in der Baseler Sammlung.



176. Albrecht Altdorfer: Geburt Christi. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Altdorfer und die Donauschule.

Die bayerischen Herzogtümer, die Landschaften an der Donau und ihren Nebenflüssen Isar, Inn und Salzach, entwickelten in dem ersten Drittel des 16. Jhhs. eine besondere, in sich geschlossene Malweise, die aus bodenständigen Kräften entsprungen, in ihrem Grundgefühl der oberrheinischen Malerei der Zeit gleicht. Wie diese, so ist auch die bayerische Malerei von einem urwüchsigen, malerisch dekorativen Empfinden beseelt, in dem die Triebe der heimischen Spätgotik nachwirkend lebendig sind, während das klassische, auf klare Form und Plastik gerichtete Streben der Renaissance demgegenüber viel langsamer und später als in Nürnberg und Augsburg aufkommen kann. Die Donaustädte Regensburg, Ingolstadt

und Passau sind Sitze von Meistern dieser Stilrichtung geweşen. Die bayerischen Herzogssitze München und Landshut treten hinzu; nur ist hier frühzeitiger durch die Herzöge selbst dem klassischen italienischen Geschmack Eingang verschafft worden.

Albrecht Altdorfer in Regensburg und Wolf Huber in Passau sind die Häupter dieser Künstlergruppe, der weiter angehören Michael Ostendorfer, Hans Wertinger und Georg Leinberger, Ludwig Refinger, Melchior Feselen und Hans und Wolfgang Mielich. Ober die bayerischen Grenzen nach Salzburg, Tirol und Österreich dehnte sich das Wirkungsgebiet dieses "Donaustiles" aus; der oben genannte Tiroler Marx Reichlich weist verwandte Züge auf. In der Holzschnitzerei Oberbayerns, so in den Schnitzereien des Landshuter Bildhauers Hans Leinberger, betätigt sich ein ganz ähnliches Nachleben des malerisch-dekorativen spätgotischen Gefühls. Krause Linien, strichelnde hüpfende Lichter, malerische Landschaftsgründe und Wolkenbildungen.



177. Albrecht Altdorfer: Landschaft. München, Pinakothek

ein besonderes Gefallen an dichten, ins einzelne durchgeführten Laubmassen sind allgemeine Züge der Bilder und graphischen Blätter dieser Meister. Trotz der Nähe zu Oberitalien wird die Renaissanceornamentik in den Donaulandschaften länger als sonst in Oberdeutschland mit spätgotischen Gliederungen durchsetzt, mit ihnen zu wunderlich-phantastischen Bildungen vermischt, die in den Architekturen der Bilder Altdorfers, Hubers usw., ebenso in einzelnen Bauten Regensburgs, Freisings und Landshuts auffallen. Wie bei den Schweizern empfindet man auch bei den Donaumeistern das urwüchsig Deutsche unmittelbar. Nicht nur die heimischen Landschaftshintergrunde geben Altdorfers und Hubers Arbeiten dieses Gepräge, überhaupt die trauliche innige Stimmung, etwas Verlorenes und Unfestes in der Komposition, die lockere lose Form, die Unterordnung der Figuren unter das Ganze, die Kleinheit der Figuren im Verhältnis zu Bäumen, Bauten und zur Luft. Selbst die heiligen Vorgänge werden oft zu reinen Landschaftsbildern. Das beschränkte Format der meisten Bilder und eine gewisse, an die feine Pinselzeichnung der Miniaturmalerei anschließende strichelnde Malweise verstärken den Eindruck des Kleinen, Zierlichen und Innigen. Licht, Luft und Landschaft malen diese Meister mit immer neuer Entdeckerfreude. Ganz besonders groß ist die Zahl von Zeichnungen, die vor der Natur entstanden. Hubers Federskizzen sind von einem fast modern anmutenden



178. Albrecht Altdorfer: Alexanderschlacht, 1529. Ausschnitt, Oberteil. München, Pinakothek

Gefühl belebt. Den tausendfach wechselnden Umrissen von Laub- und Nadelbäumen, von Berg- und Hügelketten, von Bächen und Wasserfällen, Wegen und Zäunen folgt die unruhig rastlose Hand des Meisters, alle Formen einem ornamentalen Zug unterwerfend. Das freie Raumgefühl kennzeichnet den Meister des 16. Jhh.

Die Figurenzeichnung der Donaumeister ist nur im Zusammenhang mit dem dekorativen Grundzug ihres Wesens zu betrachten. Schwankend und weich, oft knochenlos sind die Figürchen, die Körper unter lattenreichen Gewändern versteckt. Der Glanz der Farben, vornehmlich das gelblichgrüne Laub, der tiefblaue, von weißen und gelben Lichtern oft zauberhaft erhellte Himmel machen natürlich erst die ganze Schönheit aus.



179. Wolf Huber: Flucht nach Agypten, um 1520. Berlin, Lipperheidesche Kostüm-

Doch im Verlaufe der zwanziger Jahre tritt auch in den Donaulandschaften, vorzüglich durch den Einfluß Augsburgs, durch Burgkmair wie es scheint, eine Umwandlung zum Klassisch-Strengen ein. Alldorfers Bilder der späteren Zeit, z. B. die Schlacht bei Arbela, den Sieg Alexanders über Darius in Tausenden von Figuren darstellend, von 1529, in der Münchner Pinakothek, sowie seine späteren, an die Nürnberger Kleinmeister erinnernden Stiche nach 1520, ferner Wolf Hubers Kreuzesallegorie in der Wiener Galerie leiten diese Wendung ein; die Schlachtenbilder aus der römischen Geschichte, die Melchior Fesslen (1529 und 1533) und vollends Ludwig Refinger 1540 für Herzog Wilhelm IV. von Bayern malten, bekunden den vollzogenen Umschwung zum klarräumigen und plastischen Stil. Freilich behaupte sich das malerisch-larbenbunte und lichtfrohe Element der bayerischen Schule auch jetzt noch. In den Bildnissen der Donauschule, vor allem die Herzöge Bayerns und geistlichen Landesfürsten darstellend, zeigen die Tracht, die Ornamentik und die weite Landschaft des Hintergrundes frühzeitig eine Neigung zur klassischen Auffassung. Feselen und Wertinger sind die Hauptporträtisten der Gruppe.

Die Bildnisse Wolfgang und Hans Mielichs und Hans Schöpfers in München setzen unter Einwirkung Barthel Behams aus Nürnberg den klassischen Stil völlig durch. Die Werk-



 Wolf Huber: Federzeichnung. Dresden, Kupferstichkabinett

statt der Breu in Augsburg wurde nun zu Wand- und Glasmalereien in den bayerischen Herzogsschlössern in Landshut und Neuburg herangezogen. Der altbajuwarische Kunstgeist, der in den Donaumeistern aufgeflackert war, ist um 1530—1540 erloschen.

Albrecht Altdorfer, geboren um 1484, erwirbt im lahre 1505 das Bürgerrecht in Regensburg und wirkte hier bis 1538, dem Jahre seines Todes. Als Mitglied des Rates und städtischer Baumeister nahm er an den Angelegenheiten der Stadt Anteil, so an der Austreibung der Juden und der Aufrichtung der Wallfahrtskirche zur Schönen Maria an Stelle der zerstörten Synagoge. Seine Bilder, vorgehmlich die der Frühzeit, sigd von kleinerem Format; der Zusammenhang seiner Malerei mit der Kunst des Regensburger Buchmalers Furtmeyr ist wahrscheinlich. Die früheren Werke - um 1507-1518 - sind in einem gelblichen bläßlichen Ton gehalten; später wird Altdorfer bunter, härter und plastischer. Ein Lieblingsthema ist die hl. Familie: Geburt Christi in einer Ruine (Berlin; Abb. 176), Flucht nach Agypten 1510, ebendort, Geburt Christi in Wien, Geburt Mariens mit dem Engelkranz in einer gotischen Kirche in Augsburg. Nächtlich verdüsterter Himmel, Ruinengebäude von ungewiß krausen Formen, geheimnisvoller Lichtschein erzeugen zuweilen eine wunderbar weihnächtliche Stimmung. Auch den Passionsszenen gibt der Künst-

ler durch freie Komposition, durch Landschaft und Beleuchtung neuen Ausdruck: man betrachte die einsam über einem Hügel emporragenden drei Kreuze mit den trauernd fortgehenden Frauen (Berlin), die von Wurzelund Flechtwerk umsponnene Felsengrotte mit der trauernden Magdalena auf der Rückseite des Münchener Madonnenbildes, dessen Vorderseite die von musizierenden Engeln umgebene Madonna in farbigen Lichtkreisen über einer Landschaft schwebend vorstellt. Das vollendetste an deutscher Landschaftsmalerei der Zeit bieten die Hintergründe der Legende des hl. Quirin um 1520, die in Nürnberg. Siena und Augsburg zerstreut ist. Schilf- und weidenumsäumte Flußufer, besonnte Berge mit weißschimmernden Burghäusern im Hintergrunde, weiße Wölkchen am blauen Himmel schwebend, das Oanze die lachende Heiterkeit der Donaulandschaft spiegelnd. Der hl. Georg und die Landschaft in der Münchner Pinakothek atmen deutschen Waldesduft (Abb. 177). Eine Reise durch das Donautsl im Jahre 1511 hat das Landschaftsgefühl des Meisters mächtig erweckt. Mehrere Zeichnungen von Donaulandschaften und Baumstudien geben davon Zeugnis. Der krausbelebte Strich herrscht in den Zeichnungen wie in den Holzschnitten der Zeit. Weißgehöhte Zeichnungen auf farbigem Papier sind häufig. Das Figürliche ist mit weichen zügigen Strichen leicht ornamentalisiert gegeben. Christophorus, wilder Mann, Liebespaar im Ahrenfelde, Landsknecht 1512 u. a. Die gleichzeitigen Holzschnitte sind ebenfalls durch strichelnde Schraffur, lockeren Strich, durch Ruinen, dichte Laubmassen, Ast-, Moos- und Flechtwerk gekennzeichnet. St. Georg im Kampf mit dem Drachen, Parisurteil, Enthauptung des Täufers 1512, Liebespaar usw., auch einzelnes von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Max 1515. Im Kupferstich ist die Lichtbehandlung im malerischen Sinne durchgebildet. Madonna mit der Sternenkrone 1504, Fortuna 1511, Landsknechte usw. Doch zeigt sich in dieser Gattung der Renaissanceeinfluß am frühesten; italienische Niellen dienen als Vorlagen bei mythologischen und klassischen Kompositionen.

Gegen Ende der zwanziger Jahre gibt Altdorfer der klassischen Zeitströmung stärker nach. Der Hochaltar von St. Florian 1518, die Quirinuslegende, Susanna im Bade mit phantastischen Renaissansegebäuden in München, die Schlacht bei Arbela von 1529 ebendort und eine Allegorie der Hoffart in Berlin seien als Tafelbilder der Epoche genannt (Abb. 178). Unter den Holzschnitten ragen die hl. Familie neben dem Brunnen, und die schöne Madonna, mit mehreren Platten gedruckt, durch Klarheit der Striche hervor. Am ausgeprägtesten erscheint der klassische Stil in den späteren Stichen, die kleine antike, mythologische und allegorische Gestalten und Vorgänge. Ornamentfüllungen und vorzüglich schöne Goldschmiede ge fäße. Buckelbecher und -pokale sowie Kapitelle darstellen; sie sind den Stichen der Behams und des Pencz verwandt.

Wolf Huber, geboren in Feldkirch in Voralberg um 1490, von 1510—1545 in Passau tätig, seit 1517 als bischöflicher Hofmaler, wurde von Altdorfer angeregt, wie seine schon erwähnten Lander Abschied Christi von den Frauen aus der Sammlung Kaufmann und die Flucht nach Agypten in der Lipperheide-Sammlung in Berlin dartun (Abb. 179). Daneben tritt in seinen Bildern stärker der Einfluß der Tiroler Schule, der Richtung des Pacher in dem plastisch-räumlichen Zuge hervor. Seine Reisen führten ilm.



181. Wolf Huber: Federzeichnung. Göttingen, Kupferstichkabinett

wie die Skizzen beweisen, tief in das österreichische Alpenvorland hinein. (Zeichnungen vom Mondsee, Traunkirchen mit dem Traunstein 1519, Donaustrudel bei Grein 1531 usw., Abb. 180, 181.) Die späteren Werke Hubers in der Wiener Galerie, die Kreuzaufrichtung und die Kreuzesallegorie sind bereits stark von dem Italienisierenden Still durchstetzt, der um 1530 das Gesicht der Donaumalerei änderte. Die energischen malerischen Kräfte in Huber leben sich hier zwar noch in einer fleckig-weichlichen, fast barocken Heldunkelmodellierung aus. Dabei wird aber, wie auch in seinen seltenen Holzschnitten, deutlich, daß die malerische Richtung der Donauklünstler älmlich wie die der Schweizer im Dekorativen verlaufen mußte; bei Huber ist sie schileßlich zur Manier ausgerartet. Huber starb im Jahre 1553.

Michael Ostendorfer, von 1519 bis 1559 in Regensburg tätig, ist ein unmittelbarre Schüler Alldorfers. Er sucht dessen malerische Lichtbendung nachzunhene, öhne sich zu einem eigenen Sil erbehen
zu können. Arbeiten Ostendorfers, meist 🖎 signiert, belinden sich in den Galerien von München (Oottvater in der Glorie, Schweißluch der Veronika) und Schleißbein (Bildnis des Herzogs Albrechts V. von
Bayern) und in der Sammlung des Historischen Vereins in Regensburg. Hire wird annemtlich das Hauptwerk seiner letzten Lebensjahre bewahrt, der Hochallar aus der Pfarrkirche in Regensburg (1553–1555),
die Aussendung der Apostel im Mittelbilde und Szenen aus der Geschichte der Sakramente und der Heisgeschichte auf den Flügeln vorstellend. Die flackeraden Lichter und fleckigen Schatten, das Pathos und
die weichliche Formengebung führen stärker noch als Hübers spätere Bilder die Auflösung des Donaustis
in einen haltlosen barocken Manierismus vor. Auch in den Holzschnitten anch Ostendorfers Zeichnungen
(z. B. der figurenreiche Biltgung zur Abwen duuch in den Holzschnitten anch Ostendorfers Das von



182. Michael Ostendorfer: Turnier aus dem Turnierbuch Herzogs Wilhelm von Bayern. München, Staatsbibliothek

Ostendorfer mit Turnierdarstellungen geschmückte Turnierbuch des Herzogs Wilhelm von Bayern in der Münchner Staatsbilothek mag als ein schönes Beispiel der in der bayerischen Renaissance besonders beliebten Gattung der Miniaturnalere in Wasserfarben angeführt werden (Abb. 182).

Hans Wertinger, genannt Schwabmaler, war von 1401 bis 1533 als Hofmaler in Landshut titig. In erster Linie hat er Porträts von den Herzigen und geistlichen Fürsten der bayrrischen Lande gemalt, so Ludwig X. von Landshut (1516), die Bildnisse der Pfalzgrafen, den Administrator von Regensburg, Johann III., und den von Passau, Errat von Bayern 1518, Herzog Wilhelm IV. und seine Gemahlin Maria Jakoba von 1520, den Fürstbischof Philipp von Freisign 1524 und andere Potentaten, die in der Pinakothek, im Nationalmuseum, in den Galerien von Schleißheim und Burghausen bewahrt werden. Die Dargestellten sind meist in Dreiviertelwendung mit aufgestützten Armen ovr weiter Landschaft abgebütelt; vergoldete



183. Melchior Feselen: Belagerung Roms, 1529. München, Pinakothek

Renaissancefestons zieren den oberen Rahmen. Ein Triotychon von Wertingers Hand aus dem Jahre 1526 hirgt das Ferdinandeum in Innsbruck. Eigentümlicher kommt sein dekorativer, dem Altdorfer verwandter Stil in seinen Glasgemälden zur Geltung, die das Beste der oberbayerischen Glasmalerei dieser Zeit darstellen. Figürliche Kompositionen und Bildnisse seiner Werkstatt besitzen die Kirchen in St. Koloman bei Tengling (Bezirksamt Laufen) mit dem Stifter Pfäffinger, Erbmarschall von Niederbayern 1503, die St. Annakirche in Neu-Otting mit Degenhart Pfäshinger um 1510, das Berliner Kunstgewerbemuseum vier Scheiben aus St. Andreas in Freising von 1515 (Abb. 184) und das Nationalmuseum in München einen Zyklus aus der Kirche zu Minning von 1524. In Landshut wirkte his 1520 auch Georg Leinherger, oder Lemberger, der seit 1522 in Leipzig lebte. Zwei Flügel von 1520 mit Heiligen in der Münchner Pinakothek sind von seiner Hand, im Leipziger Museum eine figurenreiche Kreuzigung, die noch ganz die Donauweise zeigt.

Melchior Feselen arbeitete in Ingolstadt nachweisbar von 1522-1533. Er ging von der Kunst Schäufeleins aus, geriet aber bald unter den Einfluß der Altdorferschen Richtung. Mit Altdorfer und Ostendorfer wandte auch er sich um 1530 dem Klassizismus zu, ohne doch das malerische Grundgefühl ebenso wie die beiden andern völlig zu verleugnen. Hauptwerke, sämtlich bezeichnet "M F" und datiert: Anbetung der hl. drei Könige 1522 Germanisches Museum, Himmelfahrt der Maria Magdalena 1523 im Historischen Verein in Regensburg, Geburt Christi 1524, Katharinenberg bei Ingolstadt; Anbetung der Könige 1531 Nürnberg, und die beiden Bilder aus der Historienfolge für Wilhelm IV. von Bayern in der Münchner Pinakothek: Belagerung Roms durch Porsenna 1529 (Abh. 183) und Alesias durch Caesar 1533. Ihm werden



184. Hans Wertinger von Landshut: Bischof Philipp von Freising. Glasgemälde, 1515. Berlin, Kunstgewerbemuseum

auch eine Reibe von Bildnissen zugeschrieben, wie das Porträt des Hans Schönitz mit der Landschaft von Passau 1533. In Neuburg beteiligte er sich an den Wandgemälden im Dienste des Pfalzgrafen:

Ludwig Refinger, in München und Landahut im Dienst des herzoglichen Holes um 1540 lätig, seht schon ganz auf dem Boden des Klassizismus in der Art des Barthel Beham; von den Schlachtenbildern für Wilhelm IV. Tühren drei von seiner Haad her, davon zwei in Slockholm von 1538 und der Opfertod des Marcus Curtius von 1540 in der Münchner Pinakothek. Refinger war ausgebildet bei Wolfgang Mielich, dann bei Barthel Beham, dessen Witwe er heiralett; er start 1548 oder 1549.

Hans Mielich, oder Muelich, in München 1516 geboren und 1573 gestorben, Schüler seines 1542 verstorbenen Vaters Wolfgang Mielich, schließt sich zundicht der Donauschule, dem Aldofert und Ostendorfer an. Namenlich in seinen Miniaturen, unter denen die zu den Paalmen Orlando di Lassos in der Münchner Staatebibliothek hervorragen, doch auch in den Tafelhildern, wie der Kreuzigung im Prado von 1539. Um 1540 gerät er in den Bann der Italiener, wie es scheint durch eine Reise anch Italien, wo er Michelangelos Jüngstes Gericht kopierte, das er für eine Volivtalel des Oswald von Eck im Nationalmuseum verwendet. Der Hanptaltar der Frauenkirche in logoistadt mit der Verherrichung Maria im Mittelbild und szenenerichen Flügelmalereien ist ein beredtes Zeugnis des Akademismus. Mielich malte hauptachlich Bildnisse vom bayerischen Hol und Münchner Bürger. Beispiele hieten die Pinakothek: Partizier Liegasiz 1540, Frauenbildnis 1542; das Nationalmuseum: junge Frau mit Kind 1552, Totenbildnis Wilhelms IV. 1550; die Galerien in Schleißbeim und Wien.



185. Lucas Cranach d. A.: Martyrium der hl. Katharina, 1506. Dresden, Gemäldegalerie

Lucas Cranach.

den wir als letzten der deutschen Frührenaissancemaler betrachten, hat neben Dürer und Holbein den größten Ruhm erlangt. Sein Ruf hat, wie der Dürers und Holbeins, die nachfolgenden Jahrhunderte überdauert — sogar unter den steingehauenen Malerköpfen an Friedrichs des Großen Bildergalerie in Sanssouci, die um die Mitte des 18. Jhhs., also im Zeitpunkt der größten Oeringschätzung der "altfränkischen, gotischen" Malerei erbaut wurde, erscheint unser Meister unter den Heroen der Malerei von Apelles bis Rubens. Auch im Auslande ist Cranach außer Dürer und Holbein der geschätzteste Name. Die ungemeine Fruchtbarkeit des Meisters, aus dessen Werkstatt sicher mehr Bilder als aus jeder anderen Deutschlands hervorgegangen, seine Freundschaft mit Luther und den sächsischen Kurfürsten, seine wichtige Stellung in den Reformationskämpfen als Bürgermeister Wittenbergs und künstlerischer Domlesch der lutherischen Ideen haben seine menschliche Persönlichkeit geradezu tiefer als selbst die der beiden großen Zeitgenossen dem Bewußtsein der Welt eingeprägt. Als Charakter steht die ehrwürdige Gestalt Lucas Cranachs fest umrissen vor den Augen seines Volkes, klarer als irgend ein anderer zeitgenössischer Künstler. Aus Luthers Tisch-

reden lernen wir den trefflichen Bürger und Familienvater kennen. Leid und Freud teilen die nachharlich wohnenden und durch Gevatterschaftverknüpften großen Männer miteinander Der beim Tod seines Sohnes Hans Lucas kummervoll gebeugte Vater wird durch Luthers Trost aufgerichtet. Mit seinen Fürsten Friedrich dem Weisen, Johann dem Beständigen und Johann Friedrich dem Großmütigen ist ihr Hofmaler freundschaftlich verbunden. Als Kaiser Karl V. im. Schmalkaldischen Kriege vorWittenberg zieht, begibt sich der alte Cranach in des Kaisers Lager, um für seinen Herrn Johann Friedrich beim Kaiser, den er vor 40 Jahren in Mecheln portrătiert, Fürbitte zu leisten. Der gefangene Kurfürst ließ im Jahre 1550 den Meister nach Augsburg nachkommen, wo er die Gefangenschaft seines Herrn teilte. Auch während



186. Lucas Cranach d. A. Ausschnitt aus dem Sündenfall. Wien, Galerie

dieser Zeit war Cranach unablässig tätig, den Kurfürsten, den Kaiser und selbst den Tizian protratierend. Zwei Jahre später kehrten beide zurück, und es ist ein rührendes Bild deutscher Fürsten- und Dienertreue, das uns Ranke entwirft: die beiden greisen Freunde im Wagen nebeneinander durch das frohlockende Land zurückkehrend. In Weimar nahe seinem Herrn verbrachte Cranach in dem noch erhaltenen Haus am Markt seine letzten Tage; die Kreuzigung in der Stadtkirche dort, den weißbärtigen Meister zusammen mit Luther neben dem Erlöser zeigend und Johann Friedrich und das herzogliche Haus auf den Flügeln ist das letzte Bekenntnis seiner Treue in der Freundschaft und im Glauben (Abb. 196). Im Jahre 1553, über 80 Jahre alt, starb Cranach.

Weit schwieriger ist es, der künstlerischen Persönlichkeit Cranachs gerecht zu werden. Erst als 32jähriger Meister taucht er auf, im Jahre 1503, da ihn Friedrich der Weise als Hofmaler nach Wittenberg beruft. Die wenigen Bilder aus diesen Jahren zeigen uns einen



187. Lucas Cranach: Ein sächsischer Prinz. Holzschnitt, 1506

wesentlich anderen Meister, als der uns aus der Unzahl seiner späteren Werke vom zweiten lahrzehnt des 16. Ihhs, ab entgegentritt. In Kronach in Franken geboren, hat er offenbar in der Nähe Dürers und später in der Donaugegend die Malerei erlernt; die 1503 entstandene Kreuzigung Christi in München und die aus dem folgenden lahre stammende hl. Familie mit den Engeln aus der Sammlung Fiedler im Berliner Museum bestätigen das ohne weiteres. Die malerische Wolkenbildung des ersteren und die Landschaft des zweiten Bildes mit der schimmernd zittrigen Lichtbehandlung erinnern an Altdorfer. Der prächtige Altar der Dresdener Galerie mit dem Martyrium der hl. Katharina und Heiligen auf den Flügeln von 1506 ist auch noch von einem lebhaften malerischen Temperament belebt (Abb. 185). In den nächsten lahren zeigt sich eine leichte Wendung zu glatterer und rundlicher Form - sei es unter dem Einfluß des Italieners Jacopo de Barbari, der von Nürnberg nach Wittenberg berufen hier als Hofmaler Friedrichs des Weisen arbeitete, sei es unter Einwirkung einer Reise nach den Niederlanden im

Jahre 1508, die Cranach im Auftrage des Kurfürsten unternahm, bei welcher Gelegenheit er, wie gesagt, den jungen Karl V. in Mecheln porträtierte. Der Sippenaltar aus Torgau von 1508 im Städelschen Institut verrät zuerst eine leise Wandlung. Indessen bezeugen doch die kräftig belebte Formengebung, die individualisierende Behandlung der Köpfe und die feurige Färbung ein eigenwillig starkes Gefühl. Die 1509 gemalte Venus mit dem Amor in der Eremitage ist schon im Sinne der klassischen Schönheit gemalt, in glatten Formen und zartverschmolzenen Tönen.

Zu den Bildern des Meisters aus den ersten Jahren des Wittenberger Aufenthaltes treten ergänzend eine Anzahl Holzschnitte. Auch sie sind von einem markigen Strich, durch kräftig krausen Baumschlag und eine bewegte tonige Haltung der Flächen, durch die locker strichelnde Schraffur und vereinzelte tiefe Schwärzen gekennzeichnet. Dürer, und zwar die Blätter seiner Sturm- und Drangzeit, die Apokalypse und Große Passion, haben zweitellos den Ausgangspunkt für Cranachs Holzschnittkunst gegeben. Indessen löst der Meister die gedrängte Form Dürers wieder ins Krause und schnörkelhaft Dekorative auf, in der Grundstimmung dem Altdorfer ähnlich, doch kräftiger, zügiger und bedeutender als dieser. Die Mehrzahl der Blätter — Passion 1506, Versuchung des hl. Antonius, hl. Georg, Christo-

phorus, Venus und Amor, ein sächsischer Prinz zu Pferde (Abb. 187), Ritter und Dame zur lagd reitend. Georg zu Pferde, Sündenfall, Flucht nach Ägypten, Turnierdarstellungen entstanden zwischen 1506 und 1509. Innerhalb dieser Gruppe läßt sich eine Wandlung vom nervig Krausen zum Klargeglätteten feststellen. Einzelne Blätter sind mit zwei Farbenplatten gedruckt, selbst mit silbergehöhten Lichtern auf farbig gegrundetes Papier; sie geben den Burgkmairschen und Wechtlinschen Farbendrucken nichts nach. Hervorragend schön ist der um 1515 entstandene Schnitt, Friedrich der Weise die Madonna anbetend. In dieser Frühzeit und später noch vereinzelt fertigte Cranach auch eine beschränkte Anzahl Radierungen an.

Die Holzschnitte und einzelne Bilder der ersten Wittenberger Jahre tragen die Bezeichnung L. C. oder L. V. C. Seit der Ernennung zum kurfürstlichen Hofmaler gibt er den Holzschnitten noch das kursächsische Wappen; die Bilder tragen seit der Verleibung von Wappen und Adel durch



188. Lucas Cranach d.A.: Hl. Margaretha. Federzeichnung 1513. Dessau, Behördenbibliothek

den Kurfürsten seit 1508 meistens das weltbekannt gewordene Zeichen der geflügelten Schlange mit dem Ring im Maul.

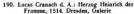
In den Malereien und graphischen Arbeiten der Frühzeit — eigentlich muß es heißen der Reifezeit, da der Meister damals im Alter zwischen 30 und 40 stand — ist vor allem die urwüchsige Empfindung für die Landschaft auffallend; gerade sie verbindet Cranachs Frühkunst eng mit der Donauschule. Ohne ummittelbare Ausschnitte aus der heimischen Landschaft zu geben, hat doch Cranach sein Oefühl mit den Formen der deutschen Natur so stark durchtränkt. Das dürre Oeäst ruinenhafter Baumstämme, das sammethaft Wöllige ferner Laubwälder, der tiefe Ton und das struppig Stachliche der Kiefern- und Tannenhölzer, Stein, Fels- und Wurzelwerk, Kräuter und Gräser — alles atmet in Cranachs Landschaftsternen frisch und lebendig! Diese Seite seiner Kunst behauptet ihre Stärke durch sein ganzes späteres Werk hindurch. Mit der wachsenden Hinneigung zur klassischen Form nach 1515 nimmt er natürlich auch südliche, rundlich glatte Baumformen, zironen- und lorbeerartige Bäume mit gleichmäßig ovalen Blättern auf, aber die Orundstimmung seiner Landschaftsvorder- und Hintergründe durchzieht doch immer wieder ein bestimmter heimatlicher Zug. Ein Meister auch in der Darstellung des heimischen Tierlebens, von Hirschen, Säuen, Füchsen



189. Lucas Cranach d. A.: Verlobung der hl. Katharina, 1516. Jetzt im Schloß in Dessau

und Feldgeflügel — um nur seine Skizzen, wie die 8 Zeichnungen im Münchener Exemplar des Gebetbuches des Kaisers Max zu nennen — hat er seine Wald- und Wiesengründe häufig noch durch eingestreutes Getier und Federvolk belebt. So sind z. B. seine großen späteren Jagdbilder, der Kurfürst von Sachsen und seine hohen Freunde an den Ufern der Elbe bei Wittenberg und Torgau jagend, in der Wiener Galerie, trotz wieler Unbeholfenheiten entzückend durch diese moosiggrünen Kiefern- und Tannenwälder mit eingesprengten geblichgrünen Wiesenflächen; sie haben wirklich etwas von dem Charakter der Heidegegend an den Grenzen der Mark Brandenburg und Kursachsens (vgl. Abb. 186). Selbst die antiken Stoffe, die nach 1520







Herzogin Katharina von Mecklenburg, 1514.
 Dresden, Galerie

stärker auftreten, das Parisurteil, Apollo und Diana, Venus am Brunnen, versetzt Cranach in solche dichten deutschen Waldgebüsche, mit schimmerndem dunklem Eichengehölz und bemoostem Tannicht im Vordergrunde, vor dem die nackten Körper der antiken Götter glänzen; Sand- und Waldhügel in der Ferne, die sich in ein zartes Blau verlieren. Wie wundervoll weiß er auch das Fell der Waldtiere, z. B. der Hirsche zu malen, die braungelben Rücken und weißgrauen Bauchteile. Betrachten wir von hier aus das Figürliche in seinen späteren Bildern, so werden wir auch dort gestehen müssen, kein Meister seiner Zeit ist bis zuletzt so



192. Lucas Cranach d. A.: Paris-Urteil. Kopenhagen, Nationalmuseum

sehr einem eingeborenen urwüchsigen Ideal treugeblieben, wie Cranach. Bei ihm bleibt das klassische Schema nur an der Oberfläche hängen: selbst seine nackten Frauen. die Dianen und Junonen, Lukretia und andere Römerinnen zeigen die schmalschultrigen Körper mit hohen kleinen Brüsten, tiefen Hüften, herausgewölbten Bäuchen und tänzerhaft gestellten kurzen Beinen der spätgotischen deutschen Weiberschönheit. (Vgl. z. B. auch die Venus im Louvre 1529 und im Städelschen Institut in Frankfurt 1532. Adam und Eva in Braunschweig u. a. O.) Das wohlgekämmte rote Haar, die schiefen Federhüte und der pikante Kettenhalsschmuck lassen es nicht zweifelhaft, daß entkleidete heimische Kurtisanen, nicht italienische Aktfiguren, wie bei Dürer, Modell gestanden haben (Abb. 192). Paris, Herkules und Simson tragen die gutmūtig biederen Züge, den breitgeschorenen Bart und die Eisenrüstung Johanns des Beständigen und Friedrichs des Großmütigen.

Ein bürgerlicher traulich herzlicher Ton durchzieht die Kunst des Cranach, auch die antiken Stoffe; ganz wie der Meister selbst war. Anders als in den Handelsstädten Süddeutschlands konnte in dem kleinen Wittenberg, in dem sandig flachen Bauernlande, der hohe strenge Stil der Italiener keinen rechten Fuß fassen.

Um 1515 beginnt der Betrieb des Meisters bedeutenden Umfang anzunehmen. Am Anfang überwiegen noch die Kirchenbilder. Die Verlobung der hl. Katharina in Wörlitz mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen auf den Flügeln 1516 (Abb. 189), köstliche Madonnen (in Breslau, Glogau 1518, Darmstadt 1518, auf der Wartburg), Passionsbilder (Berlin und Sanssouci), Altarbilder in der Zwickauer Katharinenkirche mit Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen, in Merseburg, in der Gottesackerkirche in Grimma mit der Nikolauslegende usw., in der Marienkirche zu Halle für Kardinal Albrecht 1529 gemalt, entsehen noch im Dienst des katholischen Olaubens. Die schönen Holzschnitte Cranachs zum Wittenberger Heiligtumsbuch (um 1515–20) bestätigen den streng religiösen Geist, der damals noch am Hofe Friedrichs des Weisen regierte. Für den Kardinal Albrecht, das Haupt der katholischen Partei, sehen wir Cranach mehrfach tätig; er malt ihn als Hieronymus (in Berlin und Darmstadt), und schildert ihn der Messe des hl. Gregor beiwohnend, in der Galerie





193. Lucas Cranach d. A.: Prinzessin Sibylle von Cleve 194. Lucas Cranach d. A.: Christiana Eulenau. Dresden, als Braut. Weimar

Gemäldegalerie

Aschaffenburg: den Bischof von Eichstädt Gabriel von Eyb malt er 1520 in 'Anbetung der hl. Willibald und Walburg (Bamberger Galerie). Erst späterhin werden allegorisch-religiöse und moralische Tendenzbilder im Dienste der Reformation häufiger; die Mehrzahl derselben ist von geringerem künstlerischem Wert. Die Kirchen Sachsens, Brandenburgs und Anhalts (Dessau, Köthen, Nordhausen) verlangten eifrig nach Cranachschen Bildern der Art. Auf dem Abendmahl in St. Agnes in Köthen und auf anderen Bildern sieht man Christus und die Apostel. letztere mit den Köpfen Georgs und Joachims von Anhalt und der sächsischen Reformatoren. Um die zahlreichen Bedürfnisse zu befriedigen, wurden Wiederholungen hergestellt, und so findet man heute noch in den Kirchen dieser Landstriche viele sogenannte Cranachsche Altarbilder. Die Holzschnitte der seit den zwanziger Jahren in Wittenberg gedruckten Bibelübersetzungen und Lutherschen Schriften sind fast alle nur Arbeiten seiner Schule,

Vortreffliches leistet Cranach jetzt im Porträt (Abb. 190-195). Die Kurfürsten Johann und Johann Friedrich und ihre Frauen und Kinder, Luther und seine Eltern (auf der Wartburg 1527), Melanchthon sind wiederholt von ihm gemalt worden. Von Luther hat Cranach einige ausgezeichnete Holzschnittbildnisse herausgebracht. Die aquarellierte Zeichnung eines bärtigen Mannes in Berlin ist des jüngeren Holbein, dem sie lange zugeschrieben wurde, würdig,



 Lucas Cranach: Bildnis. Wasserfarbenmalerei. Berlin, Kupferstichkabinett

Auch auf dem Gebiet der Porträtmalerei ist die frühere knorrig individuelle Formengebung (z. B. das Porträt des Rektors Reuß in Wien und zwei männliche Bildnisse in Berlin) einem glatteren allgemeinen Schönheitsideal gewichen. Etwas schräg nach oben auswärts gerichtete Schlitzaugen - als spräche sich der slawische Untergrund des sächsischen Volkstums noch aus - gibt Cranach nun allen seinen Porträts, auch den Frauen, die überdem ein gleichförmiges spitzovales Kinn annehmen. Die in mehreren Exemplaren vorkommenden ludithbilder (z. B. in Wien, Stuttgart usw.) schließen sich den Frauenbildnissen an. Mehr und mehr tritt mit der Glättung der Linie eine Verflachung der Modellierung ein; schließlich gibt Cranach unter Beschränkung auf ein Mindestmaß an Schatten fast nur noch klar abgesetzte einfärbige Flächen: freilich ist in den besten Arbeiten bloß durch die sichere Formbezeichnung das Gefüge des Kopfes immer noch meisterhaft herausgebracht. Neben Brustbildern, die die Dargestellten gerne im Halbprofil vor grünem oder schwärzlichem Grunde zeigen, malt Cranach auch eine Reihe von

großen Ganzfigurenbildern, unter denen die Bildnisse Heinrichs des Frommen und seiner Gemahlin, der Herzogin Katharina von Mecklenburg von 1514 und das Bildnis desselben Fürsten von 1537 in Dresden den ersten Rang einnehmen (Abb. Tatel XXXXIX). Selbst in den letzten Dezennien seines Lebens, da er, bedrängt durch seine anderen Geschäfte — zu allem übrigen übernahm er noch eine Apotheke, sowie einen Papierhandel — das Malen seinem Sohn Lucas und den zahlreichen Gesellen seiner Werkstatt überließ, blieb der Meister im Besitze seiner künstlerischen Kraft. Sein Selbstporträt vom Jahre 1550 zeigt ihn z. B. auf der alten Höße.

Die eigentliche Stärke Cranachs war das Malerische. Er hat eine so zarte reich und sorgfältig abgestimmte Palette wie kein anderer deutscher Meister. Bei keinem geben daher die
Schwarzweißreproduktionen einen so schwachen und unvollständigen Begriff seines Könnens als
bei Cranach. Die Formen haben für ihn nur ein sekundäres Interesse; seine Mädchenakte z. B.
sind nicht mübsam gemessen und studiert; die Farbentöne bringen den Zauber und welchen
Zauber! Die perlmutterhaftschimmernden weißen Leiber, deren Rundungen nur durch einen feinen
bläulichen Schattenhauch so ungemein zart betont sind! Dazu die schon geschilderten moosgrünen Laubtöne, die durchsichtigen duftigen Fernen, der bläulichweiße Himmel! Unter den
Gewandfarben liebt Cranach wundervolle schieferblaue und schiefergraue Töne; auch braune
und gelbrote Farben in eigentümlicher Feinheit finden sich nur bei Cranach.



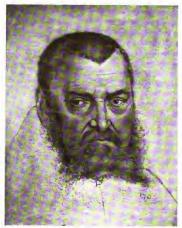
Seine Architekturen, mit Vorliebe nackte Mauerflächen, sind meist steingrauem von Tone, durch farbige Marmoreinlagen und Fliesenböden heleht. Die Farben sind ins Kühle gebrochen, die · feine Verschmelzung der Übergänge verleiht derOberfläche einen emailartigen Glanz. Oben haben wir schon angedeutet, daß die ausgesprochen malerische Gefühlsweise der wesentlichste Grundzug der niederdeutschen Malerei sei, und daß in dem Oberdeutschen Cranach dieser Zug, je länger er In seiner neuen Heimat lebte, desto stärker hervorgetreten ist (Bd. II, S. 486). Desgleichen fanden wir den Hang zum Passiven. Ruhig-



Lucas Cranach d. A. u. J.: Kreuzigung. Weimar, Stadtkirche, 1553.
 Rechts der alte Cranach und Luther

Oleichförmigen, zum Undramatischen als einen zweiten Charakterzug der Malerei der niederdeutschen Tiefebene; auch dieses Wesen drängt sich in Cranach mit der Zeit hervor; das
Schläftig-Oleichgültige seiner Bildnisse, das beschaulich Träge seiner bewegteren Szenen
sind zu auffällig in den späteren Werken, um das zu leugnen. Nur ruhlig dastehende Figuren
gelingen ihm fehlerlos, daher die Vorliebe für stehende Gestalten (die Venus, das Parisurteil).
Dabei war er doch, wie die ersten Werke zeigen, ein echter temperamentvoll-knorriger Franke
von Hause aus. So stark vermag den Menschen die Kraft des neuen Bodens, auf den er
verpflanzt wird, vrauzwandeln. In diesem Falle kommt nun noch hinzu, daß die sächsische
Kunst der Sjätgstik und Renaissance an einer spießerhaften Verkümmerung litt, wie die
Malereien einheimischer sächsischer Meister vor und neben Cranach dartum — weshalb ja auch
die Bestellungen Friedrichs des Weisen bei Dürer, die Berufungen Barbaris und eben Cranach





t 97. Lucas Cranach d. J.: Olstudie zum Bildnis Joachims II.
Dresden, Galerie

erfolgten. Abseits der Kunstbewegung seiner Zeit, in dem kleinen. von Gelehrten und Wissenschaften erfüllten Wittenberg, konnte Cranachs Kunst sich nicht vertiefen: die kraftvoll energische Richtung seiner lugend verdorrte. Allein durch die kaum übersehhare Masse seiner Werkstatthilder leuchtet uns doch immer wieder, und sei es nur in der Schönheit einiger Farbentone, das ursprüngliche Genie des feinsten unter den altdeutschen Malern, das Wort im Sinne des Farbentonkünstlers verstanden. entgegen. Diese unvergeßlichen Eindrücke - einige graue Feldsteine, der mattglänzende Schimmer eines Frauenleibes durch einen Schleier hindurch, eine durchsichtig klare steingefaßte Quelle, die Nebeneinanderstellung zweier Gewandstücke usw. - entschädigen uns vollauf für das viele Schwergenießbare, das aus Cranachs Werkstatt hervorgegangen.

Um die Erforschung des Lebens und der Kunst Cranachs hat sich in neuerer Zeit Eduard Flechsig äußerst verdient gemacht.

Die seltenen Zeichnungen Cranachs in Silberstift und Tuschfeder, vereinzelt mit Kohle, tragen in der ersten Epoche, bis etwa 1515, einen stark strichelnden malerischen Habitus zur Schau (Abb. 188), die

der späteren Zeit, die noch seltener sind, geben einen mehr gebundenen glatten Strich.

Außer der umfangreichen Tätigkeit auf dem Gebiete der Tafelmalerei hatte Cranach noch häufig Wandmalereine in den kurfürstlichen Schlössern, in Torgau usw. auszuführen. Ferner lieletre er Kartons für Bildwirker, so in den Jahren 1545 und 1551. Eine ganze Gruppe sächsischer Bildteppiche, darunter die des Seegre Bombeck in Leipzig umd Weimar, tragen das Gepräge des Cranachschen Stilds (vgl. darüber S. 479 in Bd. II). Namentlich gilt das auch von dem Glanzstlick der nordostdeutschen Teppichwirkerei, dem Croteppich in der Universätät Greifswald mit zahtreichen ganzen Bildnisgestalten pommerscher und sächsischer Fürsten von 1551, unter Benutzung Cranachscher Porträtkizzen. Cranach stand überhaupt in Fühlung mit den meisten ostdeutschen Fürsten, so dem Kurfürsten Joschim von Brandeburg, dessen Bildnis von Cranachs Hand im Beriner Schloß ist, mit den Herzögen von Mecklenburg, Pommern und Preußen, den Fürsten von Anhalt uws. Doch ist seine Tätigkeit spätter mehr zien ausgebreitet beratende geworden. Zahlreiche Schüler standen ihm zur Ausführung von Auftfrägen zu Gebote; bis Lübeck erstreckte sich Cranachs Schuler.

Sein Sohn, Lucas Cranach der Jüngere, der seit etwa 1535 in der Werkstatt des Valeres tätig war und 1586 in Weimar stars, führer nach des Valers Tode dessen Attelier unter dem Schlangenzeichen fort. Eine große Anzahl Wiederholungen, oli flüchtig und fabrirmäßig gemalt, entstanden hier nach des älteren Cranachs Bildern, underst in dem letzten Jahrzehaten hat die kritischer Forschung die Händedes alteund des jüngeren Cranach schärfer zu scheiden begonnen. Die Galerien von Dresden und Braunschweig besitzen einzelne charakteristische Arbeiten des illingeren Cranach. Ein spießbürgerlich genrehafter erzählender Zug, der bereits vereinzelt in den Werkstattarbeiten des Vaters hervortritt (z. B. in der Nikolauslegende in Grimma), drängt sich stärker seit der Mitte des 16. Ihhs. in den mythologischen und religiösen Bildern der Cranachwerkstatt hervor (vøl. die Herkulesbilder in Dresden): der dogmatisch-dürre Geist, der den Protestantismus in Sachsen nach Luthers Tode allzubald ergreift, wirkt auf die kirchliche Malerei erkältend. Das Beste leistet der jüngere Cranach bis zuletzt noch in der Bildnismalerei. Ein sichererer dekorativer Stil und großzügige Repräsentation zeichnen noch viele seiner meist lebensgroßen Fürstenbildnisse aus. Eines der besten ist das um 1556 entstandene Kniebild des kunst- und prunkliebenden Kurfürsten Joachims II. von Brandenburg im Berliner Schloß (Abb. 198); eine Olskizze nach demselben Fürstenkonf in der Dresdener Galerie (Abb. 197). Freilich übertönt bei einem großen Teil dieser Porträte das sorgfältig gemalte Prachtkostüm den Kopf, dessen geistiger Gehalt oft gleich Null ist. In Dresden sind von Cranachs des lüngeren Hand das Doppelbildnis



198. Lucas Cranach d. J.: Kurfürst Joachim II., 1556. Berlin, Schloß

des Kurfürsten Moritz von Sachsen und seiner Gemahlin Agnes von 1559 und Brustbilder der Kurfürsten Moritz und August. Ebendort sind einige Fürstenbildnisse von sächsischen Cranachnachfolgern der 2. H. des 16. Jhhs., so von dem Leipziger Hans Krell, dem "Fürstenmaler" (1531–1565), von Matthia a Krodel (1586–1591) und von Zacharias Wehme († 1606).

Auf der Grenze der niederdeutschen und der oberdeutschen Kunst sieht wie Cranach auch Conrad Faber von Creuznach, der von etwa 1252 bis zu seinem Tode 1553 in Frankfurta M. als Portfätnater und Holzschnittzeichner wirkte. In den letzten Jahren ist eine Gruppe von etwa 30 Porträß, fast ausschleßlich Herren und Damen des Frankfurter Parträzist darstellend, als Arbeit ein und desselben Meisters, eben des Zeichners des großen Holzschnitts der Belagerung Frankfurts von 1532, C.v. C, festgetegt worden. Ein großer Teil der Bildnisse — zurzeit als Leingabe im Stüdelschen Institut ausgestellt — ist im Besitz der Frankfurter Patrizierfamilie von Holzhausen und stellt Mitglieder dieses Geschlechtes dar, wonach der Meister lange Zeit als der "Neitster der Holzhausen bildnisse" gelfihrt worden ist. Weitere Proben seiner Bildniskunst lerat man in den Galerien von Berlin, Straßburg und München kennen (Abb. 204, 205). Die Porträtterten sind meist in Dreiviertelprofil vor tiefen Landschaftshintergründen, Fiußlandschaften mit lichtblauem Himmel, aufgenommen. Die Auffassung ist einigermaßen dem Barthel Bruyn von Köln verwandt, nur ist der Frankfurter Meister fester in der Zeichnung und hirter in den Faben. Der sogenannte Meister von Frankfurt, der in der Kunstgeschichte bis vor kurzem begegnete, hat sich als zur flandrischen Schule gebörig erwiesen, was hier der Vollständigiekt habter anzuführen ist.



199, Albrecht Altdorfer: Sarmingstein a. d. Donau. Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

Rückblick: Spätgotik und Renaissance.

Das Spitzig-Scharfe, Gedrängte und Herbe, das Zeichnerische und dekorativ Gebundene, das die oberdeutsche Malerei der Spätgotik im letzten Drittel des 15. Jhhs. beherrscht hatte, war im Verlauf der 90er Jahre stellenweise bereits einem Drang zum Freibewegten, zum Schwungvollen, Räumlichen, endlich zum Malerischen gewichen. Schongauers letzte Arbeiten enthalten den Keim dieser Umwandlung; im älteren Holbein war sie, wie wir wahrgenommen, bedeutend fortgeschritten. Ein Zug zum Großen und Mächtigen offenbart sich am Ende des Jahrhunderts, so in den Arbeiten des jugendlichen Dürer. Betrachtet man die Front der vorwärtsstrebenden oberdeutschen Malergeneration in einem Gesamtüberblick, so sieht man in dem ersten Jahrzehnt des 16. Ihhs, ein allgemeines Drängen zum malerisch Bewegten; die Jugendwerke Burgkmairs, Breus, Baldungs, Altdorfers, Cranachs, sie alle verbindet dieser Trieb; eine Steigerung des Farbengefühls ist allgemein zu beobachten. In den Jahren nach 1510 erreicht diese Strömung ihre größte Gewalt - in den Folgejahren entstehen, zeitlich zusammengedrängt - allenthalben im Bereich der oberdeutschen Malerei die glänzendsten Denkmäler: Dürers Allerheiligenbild, Kulmbachs Tucheraltar, Grünewalds Isenheimer Altar, Baldungs Freiburger Hochaltar und Glasgemälde, Burgkmairs Bilder um 1511; Urs Grafs und Manuels schwungvollste Handrisse, die herrlichsten Schweizer Bannerscheiben; Altdorfers und Hubers Donaureise fällt ins Jahr 1511 (Abb. 199). Dürers drei Hauptstiche



200. Wolf Huber: Federzeichnung. Budapest, Nationalgalerie

des Ritters, des Hieronymus und der Melancholie sind die feinsten Außerungen dieses malerischen Fühlens, entstanden in denselben Jahren. Kein Zweifel, daß diese Erscheinung eine von innen heraus entwickelte Bewegung, eine Evolution der nationalen Kräfte darstellt. Zusammen mit dem höchsten Aufflackern des spätgotischen Stiles in der Bildhauerkunst - es sei an Backoffen in Mainz und Leinberger in Bayern, sowie an Veit Stoß in Nürnberg erinnert - und mit der Kirchenbaukunst ist sie die letzte Entfaltung der in der oberdeutschen spätgotischen Kunst wirkenden Energien. Das Dynamische, der Bewegungsdrang, der das Wesen der gotischen Kunst ausmachte, schlagen hier in das Malerische um. In dem Geflimmer des Lichtes, in dem krausen Spiel der Wolken, in dem Gewirr des Laubwerks, der Wurzeln und Flechten strömt die Leidenschaft aus. Erleben wir nicht gewissermaßen das empordrängende Wachstum der Weidenbäume in dem Huberschen Blatte (Abb. 200) körperlich mit? Ganz mit Recht hat der Herausgeber einer schönen Sammlung derartiger Zeichnungen. Sauermann (Deutsche Stilisten), auf die Verwandtschaft dieses Empfindens mit Erscheinungen unserer Zeit, vor allem mit van Gogh verwiesen. Das eigentlich Ornamentale der Naturauffassung, dieser Grundzug des germanischen Wesens durch die ganze Geschichte hindurch, feiert in der reinen Liniendarstellung, in der Zeichnung, im Kupferstich und Holzschnitt ietzt seine höchsten Triumphe. Selbst in der Olmalerei wirkt die heimische Richtung, wie Grünewald und Altdorfer häufig, durch das Hinsetzen farbiger Linienspiele. Es ist die größte Epoche der deutschen Malerei. So viele eigentümlichen Talente hat sie nie wieder in einer Generation hervorgebracht. Sie ist damals im vollen Sinne des Wortes national gewesen. Ausdruck des Instinktes, zuweilen selbst kühn und feurig. Und nimmt man die graphische



 Albrecht Dürer: Mädchenakt. Federzeichnung. Sammlung Bonnat

Kunst, den Kupferstich und noch mehr den volkstömlichen Holzschnitt hinzu, auf welchem Gebiete ja eine besondere Stärke der oberdeutschen Kunst liegt, welche Fülle von Ursprünglichkeit, von Laune und Erzählergabe!

Es ist nicht der Ort, zu untersuchen, mit welchen inneren Vorgängen allgemeiner Art dieser Aufschwung der oberdeutschen Malerei im ersten Viertel des 16. Jhhs. — kurz vor dem Ausbruch der Reformation — zusammenhängt.

Wie jeder Höhepunkt zugleich ein Wendepunkt im unaufhaltsam-wechselnden Geschehen ist, so auch hier. Im Augenblick des höchsten Schwelgens in dem Malerischen tritt die Kunst der klaren strengen Form auf den Plan. Die Fuggergräber von St. Anna in Augsburg, nach Dürers Skizzen 1510 gefertigt, bedeuten äußerlich das erste Erscheinen der italienischen Renaissance auf oberdeutschem Boden: sozusagen ihr erstes öffentliches Auftreten. Denn zehn, ja fünfzehn lahre früher inmitten noch des spätgotischen Treibens war der erste Schein einer größeren und klareren Kunstweise von vereinzelten Künstlern Oberdeutschlands wahrgenommen worden. Die Nachricht von der Wiederentdeckung der antiken Kunst, deren dunkle Kunde bekanntlich das ganze Mittelalter durch an der Hand der Schriften (z. B. des Vitruv) mit tiefer Ehrfurcht fortgepflanzt worden ist, war über die Alpen gedrungen. Und fast zur selben Zeit, wo Pirckheimer, Celtes und andere Gelehrte die Schriften der Humanisten und der auf-

erstandenen Antike nach Nürnberg brachten, begeistert sich der dreiundzwanzigjährige
Dürer an den Satyrn, Seegöttern und Bacchanten der oberitalienischen Frührenaissancemeister.
Diese Begegenung ist zumächst noch nicht von entscheidendem Einfluß sowohl auf Dürers
Kunst selbst wie auf die Oberdeutschlands geworden, aber sie weckt doch immerhin zuerst
den Sinn des größten deutschen Meisters auf. Sie leitet eine neue Richtung ein, die neben
der bodenständig malerischen geraume Zeit hergekt, in Dürer selbst sich wunderbar organisch
mit der eingeborenen Spätgotik verbindet, aber sich bald nach des großen Meisters Tode das
ganze deutsche Kunstgebiet unterwirft. Auf Jahrhunderte hat diese Kunst- und Denkweise
– die Renaissance — das Leben unseres Volkes beherrscht, noch in der zweiten Hällfe des
18. Jhhs. war sie stark genug, die Orundlagen für die Erneuerung des deutschen Geistes abzugeben. Die große Bedeutung Dürers in der Geschichte seines Volkes beruht in seiner Stellung
als Vermittler des althantionalen volksmäßiene Kunstfühlens mit der talleinischen Renaissance.

In Dürer war offenbar schon beim ersten Zusammentreffen mit der italienischen Kunst, mit den Stichen Mantegnas und Polajuolos, das dunkle Oefühl entstanden: die beimische Malerei und Zeichenkunst stehen hinter der italienischen irgendwie zurück. Durch die Berührung

mit Barbari und vollends durch den zweiten Aufenthalt in Italien, wird in Dürer die Oberzeugung zum klaren Bewußtsein entwickelt : daß die Grundlagen der formalen Seite der Malerei, namentlich die Kenntnisse der Proportion, der Perspektive und der nackten menschlichen Figur, der Anatomie, in den Malerwerkstätten zu Hause völlig fehlten. In seinen theoretischen Arbeiten suchte Dürer nun die Wissenschaft der Italiener von diesen Dingen zu ergründen und durch den Druck der Schriften über die Messung und die Proportionslehre hoffte er den deutschen Kunstgenossen Regeln an die Hand zu geben, um sie über die mehr auf dem Brauch der zünftigen Werkstätten, auf Gewohnheit und Oberlieferung der Praxis beruhende Arbeitsweise hinaus zur wissenschaftlich begründeten Lehre, zur Kunst hinzuführen. "Man hat", schreibt



 Albrecht Dürer: Studie zum Adam- und Evastich, 1504. Federzeichnung. Sammlung Morgan

er in der Einleitung zur Messung 1525, "bisher in unsern deutschen Landen viele geschickte lungen zur Kunst der Malerei getan, die man ohne allen Grund und nur allein aus einem täglichen Brauch gelehrt hat. Sind dieselben also im Unverstand wie ein wilder unbeschnittener Baum aufgewachsen." "Denn offenbar ist," wiederholt er diesen Gedanken in der Proportionslehre, "daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und dem Brauch der Farben - also im rein Malerischen - nicht wenig geschickt sind, wiewohl sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspektive und anderem dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wohl zu hoffen, daß sie die auch erlangen und also den Brauch und Kunst miteinander überkommen." Aus dem Willkürlichen des bloß Instinktmäßigen strebt Dürer zur festen Regel. "Der Verstand muß mit dem Gebrauch wachsen, also daß die Hand tun kann, was der Verstand haben will. Daraus erwächst mit der Zeit die Gewißheit der Kunst und des Gebrauchs." Deshalb muß man Maße in der Natur finden. "Wenn Du messen gelernt hast, dann ist die Hand gehorsam, die Gewalt der Kunst vertreibt dann den Irrtum aus Deinem Werk und verhindert Dich, Falsches zu machen. Dein Wissen, die Gerechtigkeit bringen Dich dazu, daß Du keinen vergeblichen Strich tust." Ein Vergleich eines Frauenaktes von 1493 (Abb. 201) und eines solchen von 1504, schon unter dem Einfluß der Proportionsstudien entstanden (Abb. 202),



203. Hans Baldung: Himmlische und irdische Liebe

veranschaulicht den Unterschied zwischen dem spätgotischen Naturalismus und der Gesetzlichkeit, der "Idealität" der Renaissance greifbar. Dürer ist sich deutlich bewußt, daß er an Stelle des Überlieferten etwas Neues erstrebt. "Gerne wollte ich helfen, soviel ich könnte, daß die grobe Ungestalt unseres Werkes vermieden wird", sagt er, und anläßlich der Säulenformen in der "Unterweisung der Messung" erklärt er geradezu: "alle die etwas Neues bauen wollen, wollen auch gerne eine neue Fasson dazu haben, die vorher nie gesehen war." Dabei aber schwebt ihm, wie den italienischen Meistern, die Antike als das unerreichbare ldeal vor. "Was bei der Römer Zeiten gemacht worden ist, wovon wir noch die Trümmer sehen, dergleichen Kunst wird in unseren Werken jetzt wenig gefunden", sowie: "man muß nach den guten Dingen suchen, wie der hochberühmte Vitruvius danach gesucht hat."

In seinen ausgeführten Arbeiten jedoch treten im allgemeinen diese theoretischen Forderungen nach klassischer Regelmäßigkeit zurück. Die beständige unablässige Berührung mit der individuellen Umwelt hat Dürer, wie wir sahen.

bis in seine letzten Lebensjahre hinein frisch erhalten und vor dem Formalismus bewahrt. Eine so reiche umfassende Natur, wie die Dürers, läßt sich auch niemals auf ein Prinzip festlegen. Seinen Außerungen über die Notwendigkeit des Gesetz- und Regelsuchens stehen mindestens ebensoviele über den Wert der tausendfältig wechselnden Natur gegenüber, wovon einige oben angeführt wurden. "Aber je genauer Dein Werk dem Leben gemäß ist in seiner Gestalt, desto besser erscheint Dein Werk." Der Instinkt ist Dürers letzte Sicherheit. Die Natur selbst, das Göttliche müssen uns leiten. Der Menschen Urteil über schön und häßlich schwankt. Keiner kann die besten Maße, d. h. eine Norm aufzeigen, "denn die Lüge ist in unserer Erkentnis und steckt die Finsternis so hart in uns, daß auch unser Nachtappen irreführt". Gott weiß allein, was schön ist. Demgemäß bleiben denn auch, wie dargetan, bis zuletzt in Dürers Werken, durch alles Streben nach Formenklarheit und Monumentalität hindurch, die einzeborenen die nationalen Kräfte wirksam.

Hans Baldungs "Himmlische und irdische Liebe" (Abb. 203), der späteren Epoche dieses Meisters angehörig, kündet bereits das Aufgehen im Ideal des Klassischen an, wenn man die Frauenakte mit Dürers Eva von 1504 vergleicht. Die Betonung des Stand- und Spielbeins der Rückenfigur ist in dieser Richtung bezeichnend.





204. 205. Konrad Faber von Kreuznach um 1540: Bildnisse, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Nur einige wenige Jahre scheiden Dürers vier Apostel von dem Estherbilde Barthel Behams. Um das Jahr 1530 ist der Sieg des klassischstrengen Stiles in der Nürnberger Malerei vollzogen. Die Augsburger Meister, Burgkmair voran, waren schon früher auf selbständigen Wegen mit der italienischen Malerei vertraut geworden. Am schroffsten erscheint der Wandel in den Oberrheinisch-Schweizer Gebieten und in den Donauländern, wo die bis jetzt in einem eigentümlich bodenständigen malerischen Sinne schaffenden Meister den klassischen Formen der benachbarten Augsburger und Nürnberger Schulen plötzlich folgen. Selbst Grünewald in seinem Erasmusbild. Hans Baldung und Altdorfer können sich der mächtigen Strömung schließlich nicht entziehen. Die Bestellungen Herzog Wilhelms IV. von Bayern von Bildern antiker Schlachten sind ein redendes Zeugnis für den Kunstgeist der neuen Zeit. Eine andere Generation war herausgekommen, die mit Humanismus und Reformation ganz neue Forderungen an die Malerei stellte. Kaiser Karl V., der in dem Reichstage von Augsburg auf oberdeutschem Boden 1530 seinen höchsten Glanz entfaltete, der Herrscher über die Niederlande, Spanien, Teile von Italien und über die neue Welt, verkörpert einen anderen Herrschertypus als Maximilian. Die deutschen Fürsten, die unter ihm, dem meist außerhalb Deutschlands Weilenden, ihre Machtstellung neben den großen Reichsstädten stärkten, suchten nun den prunkvollen kaiserlichen Hof und die italienischen Höfe nachzuahmen. Wilhelm IV., Albrecht IV. und Albrecht V. von Bayern, der Pfalzgraf Otto Heinrich, die sächsischen Fürsten ließen ihre Residenzen mit Gemälden, vornehmlich mit Allegorien und Historien aus der Antike schmücken. Die Patrizier der Städte folgten ihnen nach. Die Gemälde Hans Holbeins d. J. am Rathaus in Basel und an anderen Häusern, Burgkmairs und Breus Malereien an den Augsburger Stadtpalästen leiten diese Richtung der allegorisjerenden Wandmalerei ein, die in der Folgezeit noch mehr Verbreitung findet. Die Schilderung Sandrarts



206. Virgil Solis: Soldatenfries. Kupferstich, 1542

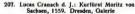
von Pencz' Malereien in Volkamers Lustgarten zeigt bereits die italienische Gattung der Perspektivmalerei in Nürnberg beimisch. Die kirchliche Malerei tritt in den Hintergrund. In der Tafelmalerei behauptet nur die Porträtmalerei eine bedeutende Stellung. Barthel Beham, Pencz, Amberger, Cranach und die sächsischen Meister haben ihr Bestes auf diesem Gebiete geschaffen. Die Schätzung der Persönlichkeit ist entschieden gestiegen; nach Dürers und Holbeins Abgang greift allerdings eine äußerliche verflachende, mehr auf Repräsentation ausgehende Auffassung im Bildnis Platz.

Der Kupferstich nach Dürers Tode zeigt am deutlichsten den Umschwung zum völligen Klassizismus. Barthel und Sebald Behams, Pencz', Altdorfers Stiche folgen jetzt in Stil und Technik der Schule Raphaels, dem Marc Anton. Ihre Stoffe nehmen sie mit Vorliebe aus der Antike.

Um die Mitte des 16. Jhhs., beim Tode Karls V., ist die Umbildung zum klassischen Stil vollzogen. Neben den Italienern beginnen nun die italienisierenden Niederländer, namentlich in Augsburg, einzuwirken. Otto Heinrich, der Pfalzgraf in Neuburg, die bayerischen Fürsten bestellen große gewirkte Bildteppiche in Brüssel. Das dekorative Element wird auch in der Wandmalerei tonangebend. Die besten Kräfte beginnen sich von der Tafelmalerei abzuwenden auf den Kupferstich und Holzschnitt, auf die Zeichnung für das Kunsthandwerk. Namentlich in Nürnberg beginnt eine rege Produktion von graphischer Kunst. Peter Flötner schafft hier seine ornamentalen, fügürlichen und Möbelholzschnitte, die auf die Tischler und Goldschmiede Süddeutschlands umwälzend wirken. Eine große Fruchtbarkeit in der Erfindung von fügürlichen und ornamentalen Arbeiten in Holzschnitt und Kupferstich entfaltet um die Mitte des Jahrhunderts Virgil Solis; er gibt biblische Figuren in Holzschnitt, Wappen, Jagd- und Soldatenfriese im Stich heraus, seine untersetzten rundlichen Gestalten sind auch denen Hans Seb. Behams ähnlich (Abb. 206). Die Radierungen Augustin Flirschvogels und Sebald Lautensacks, in der Mehrzahl Landschaften, verdienen hier ebenfalls genannt zu werden.

Der Höhepunkt der oberdeutschen Malerei ist mit dem völligen Siege des klassischen Stiles um 1530 überschritten. In formaler Hinsicht ist ein unleugbarer Fortschritt mit der Befreiung aus dem Bann der Spätgotik erreicht. Die Figurenzeichnung wird nach einer festeren naturgemäßeren Norm geübt. Die Holzschnitte Schäufeleins, Baldungs und H. S. Behams seit dieser Zeit zeigen alle durchgelender Typen, rundliche, mehr untersetzt proportionierte Figuren, breit auf dem Boden stehend, Irei und behaglich in der Bewegung; klare vertiefte Räume, durch italienische Pilaster und Säulen gegliedert, zeugen von der wissenschaftlich erkannten Perspektive. Die saubere schräftierende Modellierung sucht die







 Lucas Cranach d. J.: Kurfürstin Agnes von Sachsen, 1559. Dresden, Oalerie

Plastik der Glieder klar herauszuheben. So auch in den Gemälden der sorgsam glättende verschmelzende Auftrag der Schattentöne. Die feurigen Farben werden ins Kühle und Graue gebrochen. Die subjektive Leidenschaft der Spätgotik weicht einer objektiven ruhigen Weise. Hans Holbein der Jüngere steht im Gegensatz zu Dürer nahezu völlig auf dem neuen Boden. Die klassische Form, ein äußeres Ideal, die "welsche antikische Art" treten an die Stelle der mehr dem eigenen Herzen folgenden spätgotischen Kunst.

Die tiefinnerliche Versenkung in die Natur, die in dem letzten Stadium der Spätgotik stattgefunden hatte, wird jetzt aufgegeben. Der spätgotische Maler fühlte sich hinein in



 Hans Asper: Der Feldhauptmann Frölich, 1549. Zürich, Landesmuseum

lich, 1549. Zürich, Landesimuseum deutschlands, das Rauschen der herrlichen Laub- und Tannenwälder, die wechselnde Bildung des Landes, von Bergen und Tälern finden in den Werken Ausdruck. Eine Fülle von landschaftlich verschiedenen Schulen und Meistern schafft das Bild individuellen Reichtums, anders als in dem zeichförmig Tachen Niederdeutschland.

das Spiel der Linien der Natur und des Lichtes. Er durchdrang sie mit der Unruhe und dem Leben seines Inneren; so vermag er uns hinzureißen: in Hubers Landschaftsskizzen, in Urs Grafs Landsknechten, in Baldungs Helldunkelblättern, in Grünewalds Lichtvisionen pulsiert noch dieser Schlag des Blutes, der in Dürers Arbeiten am mächtigsten ist. Man empfindet etwas Unmittelbares, Erdgeborenes. Die Kraft der schnellen Ströme und Bäche Ober-



210. Tobias Stimmer: Elisabeth Lochmann, 1564. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Unter dem Streben nach großer und sicherer Form mußten die nationalen Züge zurückreten. Betrachtet man die Porträts der M. des 16. Jhhs., es seien die Nürnberger Bürger
in Pencz Bildern, die Augsburger bei Amberger, die sächsischen Fürsten aus Cranachs
Werkstatt, so gewahren wir immer die gleiche angenommene Zurückhaltung und gelangweilt
vornehmtuende Oleichgültigkeit. Die Bildnisse des in Frankfurt fätigen Konrad Faber von
Kreuznach um 1540 (Abb. 204, 205), mehr noch die ganzfigurige Darstellung des Feldhauptmanns Frölich vom Züricher Asper, 1549 (Abb. 209), aber vollends Kurfürst Moritz
von Sachsen und seine Frau vom jüngeren Cranach aus dem Jahre 1559 veranschaulichen
die Hinneigung zur äußerlichen Repräsentation (Abb. 207, 208); mit den letzteren Werken
nabern wir uns schon der Spätrenaissance.

Die Spätrenaissance.

Die Geschichte der oberdeutschen Malerei von der M. des 16. Ihhs. bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges läßt sich kurz zusammenfassen. Sie hat keine Künstlerpersönlichkeiten mehr hervorgebracht, die mit Dürer, Holbein, Cranach, Baldung und Grunewald in eine Reihe gestellt werden können. Sie bezeichnet einen Niedergang der nationalen Kräfte. Man benennt die Zeit geradezu als die Epoche des Manierismus und des Virtuosentums und - von wenigen Ausnahmen abgesehen - durchaus mit Recht. Die klassische Form, die seit dem zweiten Viertel des 16. Ihhs. durch Dürer und seine Zeitgenossen heraufgeführt worden war, wandelte sich nun zum Akademischen. Das Ideal der Antike in der Gestalt, wie es die italienische Hochrenaissance verstand, verdrängte das Einheimische, das Vaterländische. Unter der Regierung Kaiser Ferdinands I, und noch mehr unter



Tobias Stimmer: Der Künstler und seine Frau. Pinselzeichnung. Basel, Kunstsammlung

seinen Nachfolgern kommen zahlreiche niederländische, an der italienischen Kunst gebildete Maler nach Süddeutschland; in Augsburg, in Frankenthal in der Pfalz, am Münchner und Stuttgarter Hofe, besonders an dem Kaiserhofe Rudolfs II. (1576-1612) in Wien und Prag siedelten sich ganze Künstlerkolonien von Niederländern an. Die religiösen Zwistigkeiten, die das Geistesleben der Nation zerrissen, die dogmatischen Kämpfe zwischen Lutheranern und Kalvinisten, ihre gemeinsamen Fehden mit der von den Jesuiten seit den 70er Jahren geführten Gegenreformation haben dazu beigetragen, das künstlerische Gefühl zu schwächen und aus dem Gleichgewicht zu bringen. Außerlich zwar entfalteten sich der Reichtum, der Prunk und die Oppigkeit namentlich in den Städten Nürnberg und Augsburg, auch in Zürich und Straßburg, glänzender als je zuvor, aber der innere Zerfall, der schließlich in dem Dreißigjährigen Krieg zutage trat, nahm dauernd zu. Auch die zeitgenössische niederländische Malerei erlebte zugleich mit der deutschen in der 2. H. des 16. Jhhs. allerdings eine Periode des Klassizismus, des akademischen Betriebs, der nationalen Schwäche; aber diese Phase war für sie doch nur ein Durchgangsstadium, eine Vorbereitung für die Erhebung des Genius des flandrischen und holländischen Stammes in der Kunst des Rubens und Rembrandt. In der deutschen Malerei herrscht demgegenüber ein ideen- und zielloses Nachtreten der niederländisch-italienischen



212. Jost Amman: Bildnis, 1565. Basel, Offentliche Kunstsammlung

Bestrebungen und auch ohne den Dreißigjahrigen Krieg wäre sie in Unfruchtbarkeit geendet. Die Kunst Elsheimers ist in diesem wenig erfreulichen Bilde ein Lichtblick; allein über das Kleine und ldyllische sit der feine, mehr dem Frühbarock zuzuzählende Künstler nicht hinausgelangt. Italien und namentlich Rom nimmt rund seit dem Jahr 1570 auf lange Zeit binaus die Blicke der deutschen Maler gefangen, wofür uns noch 100 Jahre später Sandrarts teutsche Akademie ein wervolles Zeuznisist.

Neben dieser Grundströmung der Spätrenaissance und des Frühbarocks hat sich das nationale Element stärker in gewissen Zweigen der Malerei gehalten. Zunächst in der Porträtmalerei, die sowohl in Nürnberg wie in der Cranachschule, in der Schweiz und am Hofe Rudolfs II. noch tüchtige individuelle Leistungen aufweisen kann. Vor allem aber der Holzschnitt und Kupferstich, die Buchillustration entfalten im letzten Drittel des 16. Jhhs. eine ungemein fruchtbare, von der Teilnahme weiter Volkskreise gestützte Tätigkeit

und bewahren einen zwar nicht bedeutenden, aber doch volkstümlich kräftigen Stil. Das Stoffgebiet der Buchdruckerei hat sich mit den geistigen Interessen erweitert. Was alles seit den 70er Jahren - namentlich von den Verlegern Jobin in Straßburg und Feverabend in Frankfurt a. M. an geistlichen und weltlichen illustrierten Schriften herausgebracht wurde, ist gar nicht aufzuzählen. Lehrbücher aller Art, Jagd-, Reit-, Feldbau-, Trachten-, Säulen- und Perspektiv-, Kräuter- und Tierbücher, auch allegorische Lehrschriften, Wappen- und Kriegsbücher mit Illustrationen von Solis, Amman, Stimmer und anderen erscheinen alliährlich. Das Rahmenornament der krausverschnörkelten Titel und der Bilder wird von dem reichverschlungenen Rollwerk bestritten. Zu erwähnen ist auch in diesem Zusammenhang die äußerst fruchtbare Stechertätigkeit der Goldschmiede, besonders in Nürnberg, aus deren Werkstätten im letzten Drittel des 16. Ihhs. zahlreiche gestochene Folgen von Pokalen und Verzierungen hervorgehen. Es ist das ja die Blütezeit des oberdeutschen Kunsthandwerks, die Epoche der großen Goldschmiede von Nürnberg, Jamnitzer und Petzold, und von Augsburg, sowie die Glanzzeit der Möbelkunst, die neben den genannten Städten auch Ulm ausgezeichnet hat. Die allgemeine Vorliebe für das Kleine befördert die Aufnahme der Miniaturmalerei: Porträts und Stammbuchblätter werden in Wasser- und Guaschfarben gemalt. Beliebt sind auch Tierstudien von äußerstem Naturalismus in Aquarellmalerei, namentlich Vögel, Eidechsen, Insekten und wunderliche Tierbildungen. Diese Gattung scheint sich an Dürers Tierstudien anzuschließen. Die Neigung zu Kuriositäten- und Raritätenkabinetten fördert solche Darstellungen. Manche Aquarelle der Art aus der 2. H. des 16. Ihhs. sind Dürer selbst lange

Zeit zugeschrieben worden. Die Nachahmung Dürers während der ganzen Spätrenaissance ist überhaupt ein merkwürdiges Kapitel. Durch die Sammelleidenschaft Kaiser Rudolfs 11. und des Herzogs Maximilian von Bavern für deutsche, insbesonders für Dürersche Gemälde entstand sogar um 1600 eine schwunghafte Fälschung von Dürerbildern. Als Dürer-Kopist hat sich namentlich der Hofmaler Fischer in München hervorgetan (vgl. Bd. I, Abb. 104). Selbst eine Gruppe elsässischer Bildteppiche ist um 1600 nach Dürerschen Holzschnitten der Passion gewirkt. In Dürer sah man eben doch nicht nur den Altmeister deutscher Kunst, sondern auch den Bahnbrecher auf dem Wege zur klassischen antikischen Form. Seinem Geist war man freilich ferner als ie.

Durch Fruchtbarkeit und einen krätig volkstümlichen Zug ragen in dieser Epoche die Schweizer hervor. Hier hatte die Kunst der Glasmalerei, in ununterbrochener Tätigkeit Innungs-, Rats-, Wirtshaus-, Oerichtsstuben und andere Räume des



213. Jost Amman: Bildnis Joh. Wolfg. Freymons. Holzschnitt, 1574

öffentlichen Lebens schmückend, die Berührung mit dem Gefühl und dem Denken des Volkes aufrechterhalten. Zürich weist eine lückenlose Tradition in dieser Kunst von den Renaissancemeistern Egeri und Bluntschli zu den um 1600 blühenden trefflichen Glasmalern Christoph und Josias Murer auf. Desgleichen Schaffhausen in den Mitgliedern der Familie Lindtmever. Aus dem Kreise der Schaffhauser Glasmalerei erwuchs der zweifellos beste Maler der deutschen Spåtrenaissance: Tobias Stimmer. In Schaffhausen im Jahre 1539 geboren, wirkte er hier nach kurzen Lehrjahren in Augsburg und Zürich und Basel von rund 1563-1570. Seine lebensgroßen Bildnisse des Bannerträgers Hans Jakob Schwytzer und seiner Frau Elisabeth Lochmann in der Baseler Kunstsammlung von 1564 weisen auf Schulzusammenhänge mit dem um 1550 in Zürich schaffenden Porträtisten Asper, wie ein Vergleich mit dessen oben abgebildetem Bildnis in Zürich zeigt (Abb. 210). Neben anderen Bildnissen, darunter das des Josias Murer in Zürich, malte er in Schaffhausen die Fassade des Hauses zum Ritter (1570). Im Anschluß an Holbeins Fassadenmalereien gab er dem Hause eine architektonische Bekleidung mit korinthischen Pilastern und Giebeln, aber freilich in den starkbewegten plastischen Stil seiner Zeit umgebildet. Die Gänge und Hallen belebte er mit antiken Sagengestalten und Tugenden; der vom Gesims herabspringende Marcus Curtius zu Pferde setzte





214. Art Ammans: Aus der Lebensalterfolge. Glasgemälde um 1590. Berlin, Kunstgewerbemuseum

durch seine täuschende Wirkung die Zeitgenossen in Staunen, ja den unvermutet Davortretenden, wie es heißt, in Schrecken. Im Jahre 1570 siedelt Stimmer nach Straßburg über. Neben den Malereien an der Münsteruhr mit biblischen und historischen Emblemen lieferte er eine Reihe von Zeichnungen für Holzschnittwerke des Verlegers lobin. Die Bibel von 1576 - die Rubens als Knabe kopierte -, die Bücher vom Feldbau, das Straßburger Schießen und die schöne Folge der Lebensalter seien angeführt. Schwungvolle Bewegung der gestreckten Gestalten, großzügige Behandlung der falten- und puffenreichen Tracht der Zeit, wuchtige Führung des üppigen Rollwerks, dabei ein Sinn für starke malerische Wirkung, die oft nur durch wenige Schraffen erreicht wird, kennzeichnen das Holzschnittwerk Stimmers. Hierdurch hat er auf die oberdeutsche Buchillustration umwälzend gewirkt. Durch seine Risse für Glasgemälde weist er der Schweizer Glasmalerei neue Bahnen. Die kühn ausschreitenden Landsknechte und Bannerschwinger in den üppig zerschlitzten Wämsern, und reichbebänderten Pluderhosen, diese Bramarbase und Schlagetot, die feurigen Wappentiere der Standesscheiben der Epoche verdanken Stimmers Geist das Beste ihres Wesens. Er nimmt die Kunst des Urs Graf und Manuels wieder auf. Seine Zeichnungen, unter denen auch weißgehöhte auf farbigem Papier vorkommen, sind oft durch seine großen und dreisten Striche wirkungsvoll (Abb. 211). Stimmer war ein wirkliches Temperament, das den Bewegungsdrang der Zeit innerlich empfand. Bei ihm findet sich nicht die posierte und nachgemachte Gebärde wie bei den meisten der unter dem Bann der Hochrenaissanceitaliener, des Michelangelo und Tintoretto stehenden Zeitgenossen. Er starb nach 1583.

Ein Schweizer ist auch der neben Stimmer fruchtbarste und einflußreichste oberdeutsche Maler und Zeichner der Spätrenaissance, Jost Amman. Aus Zürich, wo er 1539 geboren wurde, wanderte er nach Basel und Straßburg und von dort nach Nürnberg; hier ließ er sich 1564 nieder (Abb. 212). Er wurde der Fortsetzer der Illustratorentätigkeit H. Seb. Behams und Virgil Solis' vornehmlich als Holzschnitzteichner für den Verlag Feyerabend in Frankfurt bis an sein im Jahre 1591 erfolgtes Ende. Sein Werk übertrifft das des Stimmer noch bei weitem an Umfang. Biblische Historien-, Jagd-, Trachten-, Wappen-, Kriegsbücher, mit Ammans Zeichnungen geschmickt, gingen fast zu jeder Messe ein (Abb. 213). Seine Zeichnungen

seien auf einem Heuwagen kaum fortzuschaffen gewesen, so erzählt einer von Ammans Schülern dem Sandrart. Mit leichter Hand wirft er seine Zeichnungen hin: ohne viel Gedanken, das einmal angenommene Schema für die Figuren wiederholt sich ständig. Bewegungen und Gebärden sind immer gleich großspurig. Die bauschige. gespreizte und gepuffte Tracht der 60er Jahre wird von ihm noch übertrieben. Durch seine Holzschnitte ist ganz entschieden zu ihrer Verbreitung beigetragen worden. Sein Kunstund Lehrbüchlein, das eine Zusammenstellung von allegorischen Gestalten, Wappen und Verzierungen enthält, hat ebenfalls den Spätrenaissancestil verbreiten helfen. Kunsthandwerker aller Art haben diese Vorlagen ausgenützt, besonders die Nürnberger Glasmaler. Amman hat auch Entwürfe für Nürnberger Glasmaler geliefert (Abb. 214). Der größte Wert seiner Holzschnitte liegt auf der kulturhistorischen Seite, sie geben ein anschauliches Bild des üppigen, bunt bewegten Treibens in Nürnberg in dieser Epoche, Auch Bildnisse hat er gezeichnet und Radierungen gefertigt. Aus den Niederlanden wanderte im Jahre 1561 Nicolaus Neufchatel als Porträtmaler in Nürnberg ein, der von den Nürnbergern Lucidel genannt wurde. Er ging aus der Schule des



215. Joh. Rottenhammer: "Victoria". Gestochen von Luc. Kilian, 1614

Pieter Coecke von Aelst in Antwerpen hervor. Sein Hauptwerk ist das häufiger abgebildete Bildnis des Rechenmeisters und Künstlerbiographen Joh. Neudörfer mit seinem Sohne von 1561 in der Münchner Pinakothek. Neufchatel starb um 1590. Ein Niederländer war auch der Perspektivmaler Nikolaus Juvenell, der um die gleiche Zeit in Nürnberg wirkte. Eben damals erblühte hier eine rege Tätigkeit im Kopieren Dürerscher Bilder; hierin machten sich Hans Hofmann († 1600), Jobst Harrich († 1617), Paul Juvenell, sowie der schon genannte, aus Augsburg stammende kurbayerische Hofmaler Johann Georg Fischer († 1643) einen Namen. Als ein tüchtiger Bildnismaler Nürnbergs, der die Traditionen der heimischen Porträtmalerei, des Pencz und seiner Nachfolger aufrechterhält, ist Lorenz Strauch (1554 bis 1630) tätig gewesen. Bildnisse seiner Hand besitzt das Germanische Museum.

Die urwüchsig volkstümliche Kunst Ammans und Stimmers beschränkt sich doch mehr auf die Illustration und die dekorativen Zweige der Malerei, die eben in den Interessen der breiteren Bevölkerungsschichten wurzeln. Dagegen verdrängt der von den Ausländern ins Land gebrachte akademische Stil seit den 70er Jahren zusehends die nationalen Elemente, Von dem größten Einfluß wurden die Künstler, die am Kaiserhofe wirkten, da die übrigen



 Anton Mozart: Die Augaburger Künstler überreichen den Kunstschrank. Auschnitt, 1615. Berlin, Kunstgewerbemuseum

Reichsfürsten doch den Ton, der dort herrschte nachahmten. Bartholomaus Spranger aus Antwerpen, der 1576 zuerst als Dekorateur beim Triumphbogen für Rudolf II. in Wien auftrat, und demnächst des Kaisers Hofmaler wurde, ist an erster Stelle zu nennen. Mit ihm halten die nackten mythologischen Gestalten, die pomphaften und gelehrten Allegorien, die flüssige Form, die überglatte verschmelzende Modellierung, das Pathos ihren Einzug in die oberdeutsche Kunst. Er vertritt das Virtuosen- und Akademikertum, das ganz ähnlich in den Niederlanden selbst, in der Haarlemer Akademie und sonst blühte. Eine ungemein fleißige Schar von Kupferstechern verbreitete seine Gemälde in Vervielfältigungen. Von Frankenthal übte Gillis von Conninxloo seinen Einfluß, namentlich, scheint es, auf die Landschaftsdarstellung, Philipp von Uffenbach, Elsheimers Frankfurter Lehrer, gehört in diesen Kreis und wies seinen Schüler wohl auf die in Rom wirkende niederländische Künstlerkolonie, auf die Landschafter Brill und Breughel hin. In München wirkt der Flame Pieter Candid genannt Witte auf das Kunstleben ein. Die Brüsseler Bildwirkerwerkstatt des P. van Aelst, die Herzog Maximilian berief, schuf nach seinen Kartons mehrere im Nationalmuseum erhaltene Folgen. Überhaupt wird der Hof- oder ...Kammermaler" in dieser Zeit der Titelsucht und des Vornehmtums der tonangebende Künstler. Eine Volkskunst, wie es die Gotik im edelsten Sinne

des Wortes gewesen war, ist das nicht mehr. Der Hof und die "gebildeten" Kreise heben sich schroft von den breiten Schichten ab. Die humanistische Bildung hat dazu geführt, die geistigen Interessen der gelehrten Gesellschaft von denen des gemeinen Volkes zu scheiden. Das gemeinsame Band des Religiösen findet sich wohl noch in den katholischen Ländern, aber auch der Katholizismus der Oegenreformation trägt viele Charakterzüge der monarchischaristokratischen wie auch der römisch-lateinischen, klassischen Bildung an sich. Sein Mittelpunkt ist München.

Unter den deutschen Klassizisten der Spätrenaissance ist der berühmteste zu seiner Zeit der auf Seite 476 des zweiten Bandes kurz erwähnte Kölner Joh. von Aachen gewesen, der aber die Hauptzeit seines Lebens in Oberdeutschland verbracht hat (geb. in Köln 1552). Frühzeitig ging er nach Italien, wo er namentlich Tintorettos und Michelangelos Werke studierte; im Jahre 1590 malte er in München eine Reihe religiöser und Porträbilder für Wilhelm V.; 1592 finden wir ihn bei Rudolf II. in Prag, der ihn noch zweimal nach Italien sandte, um Bilder namentlich von Nachtheiten zu kaufen. Er studierte neben den Hochrenaissancemalern auch die Antike. Das Zeichnen nach antiken Statuen in Italien wird jetzt



217. Joseph Heintz: Diana und Aktäon. Wien, Gemäldegalerie

allgemein beliebt bei den deutschen Malern; es hat sich an den Akademien bis in das 19. Jhh. gehalten und gewiß zu dem kalten plastischen Stil, der vielen deutschen Malern anhaftet, beigetragen. Hochgeehrt vom Kaiser, mit dem Kammermalertitel und dem Adel ausgezeichnet, starb Aachen im Jahre 1615 in Prag. Sein Stil ist dem des Spranger verwandt, der ihn auch persönlich angeregt hat. Zahlreich sind die mythologischen und religiösen Bilder des Malers in den bayerischen und österreichischen Staatssammlungen (Abb. 220). Durch Sadelers, Kilians und anderer Stiche wurden sie verbreitet. Als Hofmaler des Herzogs Wilhelm V. von Bayern ist Christoph Schwarz in München der Hauptlieferant von religiösen Bildern für die Stiftungen des bayerischen Hauses geworden. In der Michaelshofkirche, in Landshut und Ingolstadt, in den Münchner Sammlungen finden sich seine im Helldunkelstil gemalten Altartafeln. In der Porträtmalerei behauptet auch Schwarz einen mehr eigentümlichen Lokalcharakter, was allein das Selbstbildnis des Malers mit seiner Frau in der Pinakothek beweist. Die Richtung Muelichs und Bocksbergers, dessen Schüler Schwarz gewesen ist, zeigt sich noch nachwirkend. Aus der Münchner Schule ging ferner Joh. Rottenhammer hervor (geb. 1564), der in Rom und Venedig studierte, von 1607 bis an seinen Tod 1623 aber in Augsburg malte: neben religiösen Bildern schuf er eine Anzahl mythologischer Tafeln meist kleinen Formats (Putten in Landschaft usw.), in denen er sich schon den Italienern des Frühbarock, dem Albani und Domenichino anschließt. Wie die Niederländer in Rom malte







219. Hans Bock d. A.: Patrizier-Bildnis. Basel, Kunstsammlung

er vielfach auf Kupfer. Seine Landschaften zeigen die Berührung mit Brill und Breughel, ja angeblich sollen diese mehrfach die Hintergründe seiner Bilder gemalt haben. Auch Rottenhammers Bilder sind von Kilian und anderen Meistern gestochen worden. Die Viktoria von 1614 sei als Beispiel derartiger Blätter abgebildet (Abb. 215). Neben Rottenhammer wirkte in Augsburg Matthias Kager, gleichfalls ein Münchner. Geboren 1566 ließ er sich 1604 in Augsburg nieder, wurde 1615 Stadtmaler und starb 1634. Kager malte die Dekorationen des berühmten Goldenen Saales im Augsburger Rathaus, der Meisterschöpfung Elias Holls. Wahrscheinlich geht auch der Entwurf zur Ausstattung des riesigen Saales auf Kager zurück. Den Deckengemälden liegen Zeichnungen Peter Candids zugrunde. Für das Ornament hatte Kager eine besonders glückliche Begabung. Seine Groteskenfolge. von Custodis gestochen, seine Monatsfolge, von Kilian gestochen, sowie die Umrahmungen zu Custodis "Fuggerorum Imagines" zählen zum Originellsten der deutschen Spätrenaissanceornamentik. Ein dritter Augsburger Maler Anton Mozart († 1624) war namentlich als Stammbuchmaler tätig. Er hat auch die Bilder für den "Pommerschen Kunstschrank" im Berliner Kunstgewerbemuseum geliefert. Dieser um 1615 von dem Augsburger Hainhofer für den Herzog von Pommern geschaffene Schrank, das glänzendste Beispiel einer Gruppe verwandter Arbeiten, vereinigte alle hervorragenden Augsburger Kunsthandwerker zu einer Schöpfung, die so recht den Geist der Zeit auf das Kuriose, Gekünstelte, Spielerische, Überladene, Beziehungsreiche ausspricht. Auch Kager und Rottenhammer gingen dem Hainhofer mit Ideen und Zeichnungen beim Ausbau dieser und anderer Prunkschränke zur Hand. Ein Olbild auf Holz stellt die fingierte Übergabe des Schrankes an den Herzog im Beisein aller beteiligten Augsburger Künstler und Handwerker vor; Mozart selbst mit einem Bild in der Hand steht auf der Treppe rechts (Abb. 216). Die übrigen Ölbilder des Schrankes auf Kupfer zeigen die Elemente usw., mit Landschaften in der Art des Jan Breughel und Paul Bril.

Elsheimer, den wir nun hier nennen müßten, weist doch durch seine wunderbare Lichtbehandlung und die große Form der Landschaft schon auf den Barock hin, weshalb er den späteren Bänden zugewiesen sei. Auch in der Schweiz, vorzüglich in Basel, ist das letzte Drittel des 16. Ihhs, durch ein starkes Vorherrschen der akademisch klassischen Richtung gekennzeichnet. In Basel wirkt Hans Bock d. A. aus Zabern. der 1572 in die altberühmte Himmelzunft aufgenommen wird. Er bildet sich an Holbeins Arbeiten und an Stichen der italienischen Meister der Zeit. Das Beste sind wiederum seine Porträts von Baseler Patriziern (Abb. 218, 219), während seine allegorisch-mythologischen Kompositionen - wie die um 1610 zusammen mit seinen Söhnen gemalten Wandgemälde mit der Verleumdung des Apelles, sich über den konventionellen Stil nicht erheben. Am berühmtesten unter den Schweizer Malern



220. Joh.v. Aachen: Jupiter umarmt Antiope. Wien, Gemäldegalerie

dieser Epoche ist Joseph Heintz aus Basel geworden. Auch er bildete sich 1585 bis 1587 in Rom: 1591 wurde er Kaiser Rudolphs Kammermaler. Zu seinen besten Leistungen zählt das Bildnis des Kaisers in der Belvederesammlung in Wien vom Jahre 1594. Ein zweites Mal hielt er sich 1593 in Rom auf, wo er auch nach Antiken zeichnete. Seine Bilder, meist mythologischen Inhalts, sind in den Wiener Sammlungen (Abb. 217). Er starb 1609. Wie im Kunsthandwerk so hat sich Deutschland in der Architektur damals weit kräftiger bewährt als in der Malerei. Das Rathaus in Augsburg und die anderen Bauten des Elias Holl, das Nürnberger Rathaus und der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses bezeugen doch noch einen starken und selbständigen Sinn. Aber auch diese Schöpfungen um 1600 sind nur Anläufe zur Bewältigung der großen Form und zur Oberwindung des dekorativen Zuges der Spätrenaissance geblieben. Es hat mehr als 70 Jahre gedauert, ehe, nach den Stürmen des Dreißigjährigen Krieges, der deutsche Genius in der Baukunst und nächstdem in der Bildhauerei den Geist des Barock zu gestalten vermochte. Die Malerei ist nur als Dekoration der Architektur mit den Schwesterkünsten wieder zu beschränkten Ehren gelangt. Niemals hat sie die Höhe der Epoche Dürers, Holbeins, Cranachs, Baldungs und Grünewalds wieder erreicht.

Neuere Literatur zur oberdeutschen Malerei.

Im I. Bande auf Seite 26 befindet sich bereits eine Zusammenstellung der wichtigsten Werke zur Geschichte der deutschen Malerei von Burger. Im nachfolgenden sollen hauptsächlich die speziell auf Oberdeutschland bezüglichen Schriften chronologisch verzeichnet werden. Auf Vollständigkeit wie auf eine Herzählung der Zeitschriftenliteratur ist fast durchgängig verzichtet worden. Eine große Zahl wichtiger Abhandlungen über die oberdeutsche Malerei des 15. und 16. Jhhs, enthalten namentlich das Repertorium für Kunstwissenschaft (seit 1876 erscheinend), das Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Berlin (seit 1880), sowie das Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien (seit 1883); im letzteren namentlich wichtige Literatur zur Kunstfätigkeit des Kaisers Max, des Kaisers Rudolph II. vieles über Dürer (das Fechtbuch usw.). Die Kataloge der Galerien von München, Schleißheim, Augsburg, Stuttgart, Nürnberg, Berlin (großer illustrierter Katalog) und Wien bergen weiter wichtiges Material. Um die Stilkritik haben sich noch außer den unten genannten besonders verdient gemacht; Bayersdorfer, Scheibler und Rieffel, deren Forschungen vielfach im st;llen den Katalogen zugute gekommen sind. Zahlreiche Einzelforschungen sind in den Studien zur deutschen Kunstgeschichte des Verlages Heftz in Straßburg erschienen, von denen nur einige wenige zitiert werden können. Ferner sind als Sammelwerke die Handzeichnungspublikationen der Albertina (Schönbrunner und Meder), des Berliner und Dresdner Kupferstichkabinetts und die anderer deutscher Kabinette (von der Prestelgesellschaft) zu nennen.

Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig, 1843–1845, 2 Bde. Gibt in Form von Reisebriefen die erste stilkritische Behandlung des Themas und stellt eine Reihe von Künstlerpersönlich-keiten zum erstenmal fest; bildet die Grundlage für alle weiteren Forschungen. Die älteren Schriften von Murr für Nürnberg, v. Stetten für Augsburg, Fiorillo, Boisserfe usw. werden dadurch viellach berichtigt.

Schnaase, Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. 1879, 8. Bd. behandelt nur das 15. Jhh. und auch dieses nicht mehr gleichmäßig und vollständig, da den Verfasser während der Arbeit der Tod ereilte, fertiggestellt von Lübke. Die Gesamtcharakteristik und die einzelner Persöulichkeiten meisterhaft. - Alfra Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. Leipzig, 1874-76, (1. Aufl. 1866.) - Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei 1879-1888. 3 Bde. - Friedr, Lippmann, Albrecht Dürer, Zeichnungen. 5 Bde, Berlin 1883-1905. - Max Zimmermann, Hans Mülich und Herzog Albrecht V. von Bayern, München 1885. - Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886. Darin folgende hochwichtige Beiträge: 5. Albrecht Dürer und die Grundlagen seiner Kunst, 6. Cber Michel Wolgemut. 7. Beiträge zur Geschichte der bayerischen Kunst, 8, Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg. Gust. Hergsell, Talhoffers Fechtbuch aus dem J. 1467. Im Bes. d. Herzogs von Coburg u. Gotha. Prag 1887. -Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888. - Gust. Hergsell, Talhoffers Fechtbuch, Der Gothaer Codex aus dem J. 1443, Prag 1889. - Rob. Vischer, Joh. Strigel und die Seinen. Anz. f. Schweiz. Altertumskunde VI. 1888/89. - Jantischek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. - Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1891. - Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1891. - Gabriel von Térey, Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1891. - Ulrich Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit, Leipzig 1892. -Donner von Richter, Jerg Ratgeb. Frankfurt a. M. 1892, - K. Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch, Straßburg 1893. - Berthold Haendke, Die Schweizerische Malerei im 16. Jhh. diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnitts und des Kupferstichs. Aarau 1893. - Lehrs, Der Meister des Amsterdamer Kabinetts. Intern. Chalkograph, Gesellsch. 1893. -Gabriel von Térey, Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen, Grien, Straßburg 1894. - Gabriel von Térey, Die Gemälde des Hans Baldung, gen. Grien. Straßburg 1896-1900. - Graf Pückler, Martin Schaffner. Straßburg 1899. - Haack, Friedrich Herlin. Straßburg 1900. - Henry Thode, Die Malerei am Mittelrhein im 15. Jhh. und der Meister der Darmstädter Passion. Jahrbuch d. pr. K., 1900, XXI. --Eduard Flechsig, Tafelbilder Lucas Cranachs d. A. und seiner Werkstatt, Leipzig 1900. - Eduard Flechsig, Cranachstudien. Leipzig 1900. - Pauli, Hans Sebald Beham. Straßburg 1901. - Daniel Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im 15. Ihh. (Conrad Witz) in Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. 1901. - A. Stolberg, Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Straßburg 1901. - Max J. Friedländer, Hans Multschers Altar von 1437. Jahrbuch d. pr. K. 1901. XXII. - Herm. Brandt, Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jhh. Straßburg 1902. Stud. 154. — Ludwig Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe Dürers. Leipzig 1902. - Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder. Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses' 1903. XXIV. - Hampe, Nürnberger Ratsverlässe 1904. - Heinrich Röttinger, Hans Weiditz, der

Petrarcameister, Straßburg 1904. - Baumgarten, Der Freiburger Hochaltar, Straßburg 1904. - Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1905. - Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon, Frauenfeld 1905-1914. - Paul Ganz, Handzeichnungen Schweizerischer Meister. 3 Bände 1905ff. -Robert Bruck, Das Skizzenbuch Dürers in der K. öff, Bibl, zu Dresden, Straßburg 1905. - Valentin Scherer, Dürer, Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 471 Abb. Klassiker d. K. Stuttgart, 2. Aufl. 1916. - Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone im Ausgang des Mittelalters. Diss. Darmstadt 1906. - Emil Major, Urs Graf. Ein Beitrag zur Gesch, der Goldschmiedekunst im 16. Jhh. Straßburg 1907. - Riggenbach, Der Maler und Zeichner Wolf Huber. Basel 1907. -Herm, Voß, Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907, - Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907ff. Bisher erschienen bis Band XII, 1916, bis Buchstaben F., enthält zahlreiche wichtige Beiträge über die oberdeutschen Maler von M. I. Friedländer. - Chr. Rauch. Die Trauts, Straffburg 1907, - Buchbeit, Die Landshuter Tafelgemälde und der Landshuter Maler Haus Wertinger, gen. Schwabmaler. Leipzig 1907. - H. Braune, Beiträge zur Geschichte der Bodenseeschule. Münchner Jahrbuch 1907. - Fr. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907. - Konrad Lange, Verzeichnis der Gemäldesammlung im Kgl. Museum der bild, Künste zu Stuttgart. Stuttgart 1907. - Karl Voll, Heinz Braune und Hans Buchheit, Katalog der Gemälde des Bayer, Nationalmuseums, München 1908. - Curt Glaser, Hans Holbein d. Altere, Leipzig 1908. - Gebhardt, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg 1908. - A. Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg. Leinzig 1908. -Paul Ganz, Zwei Schreibbüchlein des Niclaus Manuel Deutsch von Bern, 1909, - Friedrich Wolff, Michael Pacher, I. Tafelband. Berlin 1909. - Katalog der Gemäldesammlung des Germ. Nationalmuseums in Nürnberg, IV. Aufl. 1909. — M. Geisberg, Das Kartenspiel der Kgl. Staats- u. Altertümersammlung in Stuttgart. Straßburg 1910. - Herm. Voß, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. Meister der Graphik. Bd. 3. Leipzig 1910. - Hans Semper, Michael und Friedr. Pacher. Ihr Kreis und ihre Nachfolger. Eßlingen 1911. - W. Hes, Ambrosius Holbein. Straßburg 1911. - Stigasny, Studien zur Altsalzburger Malerei. Repertorium 1911. - Jul. Baum, Ulmer Kunst. Stuttgart 1911. - Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konatanzer Münater. Straßburg 1905. - Heinr. Alfred Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911. - Loßnitzer, Veit Stoß, München 1911. - Paul Ganz, Hana Holbein des Jüngeren Handzeichnungen. Bd. 1-3. 1911. - Bossert u. Storck, Das mittelalterliche Hausbuch. Leipzig 1912. - P. Frankl, Die Glasmalerei des 15. Jhh. in Bayern und Schwaben. Straßburg 1912. - Paul Ganz, Hana Holbein. Klassiker der Kunst. Stuttgart 1912. - Herm. Schmitz, Die Olasgemälde dea Kgl, Kunstgewerbemuseums in Berlin. Mit einer Einführung in die Oesch, der deutschen Glasmalerei. Berlin 1913. - Hans Sauermann, Deutsche Stilisten. Handzeichnungen alter deutscher Meister. München 1914. - Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin 1915. - Julius von Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloß Eichtenberg in Tirol, Wien 1916. - Curt Glaser, Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. München 1916. - Karl Schwarz, Augustin Hirschvogel, ein deutscher Meister der Renaissance. Berlin 1917. - Julius Baum, Neue Forschungen über altschwäbische Malerei. Schwäbischer Merkur 1918. Bringt eine Obersicht über die in den letzten lahren erschienene Spezialforschung über schwäbische Malerei. - Herm. Schmitz, Bildteppiche, Gesch, der Gobelinwirkerei, Berlin 1920,

Berichtigungen und Zusätze.

Auf Seite 547, Zeile 27, muß es Jakobskirche in Rothenburg statt Nördlingen lauten.

Zu Seite 552; der Allar aus Mickhausen bei Münater in der Budapester Galerie trägt eine von Aiguer geläschte Inschrift. Der Allar ist nach Julius Baum derseiben Hand wie ein Altafüligel der Stultgarter Galerie mit Katharina und den beiden Johannes und der Verkündigung zuzuschreiben, der inschriftlich von Hans und Yvo Strigel herrührt.

Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Baum ist am Blaubeurener Altar (S. 552) auch Bernhard Strigel beteiligt.

Seite 694, Zeile 24/25 lies statt van Aelst: Hans van der Biest.

In einem Teil der Auflage mißte die Holbeinsche Madonna des Bürgermeisters Meyer auf Tafel XXXXIX nach der in der Dresdener Galerie belindlichen späteren Kopie des Originals im Darmstädter Schloß wiedergegeben werden, da die Platte bereita früher hergestellt war. Die Kopie, eine trefliche Arbeit wahrscheinlich von Bartholomäus Sarburgh um 1635, iat äußerlich kenntlich an den höher gerückten Konolone über den Kopfen der Figuren an den Seiten.

Für ergänzende Mitteilungen und Nachrichten in Bezug auf die drei Bände Deutsche Malerei bin ich jederzeit zu dem besten Dank verpflichtet.

H. SCHMITZ.

44*

Namenregister.

Abraham, Erich 27/307 Abt 269 Abt 269 Acker, Jakob 308 Adoll von Schauenburg, v.B.Francke 422

Adal was Schaemburg, A. Piranka Mahani 653
Albari 4, de relle, Aldgerwer, Kup-Albari 504
Albari 4, ref Romanorien, Clasge-malde Wan 199 Abb. 200
Albert 1, ref Romanorien, Clasge-malde Wan 199 Abb. 200
Albert 1, park Romanorien, Clasge-malde Wan 199 Abb. 200
Albert 1, park Romanorien, Clasge-malde Wan 199 Abb. 200
Albert 1, park 199 Abb. 200
Albert 1, park 200
Albert 2, pa

a 225 III., 223 — i. B. 267 Abb. 329/30 Aldegrever, Heinrich 95/477/9/82/3/ 012/3 — Allegorie 99 Abb. 104 — Nemesis 98/9 Abb. 105

Aldenhoven, Karl 26/487 Alfons -inische Sterntafeln 178 Alliha 29

Addanderes, Karl 20:457
Alfanos-aische Seratarialen 178
Alfano

214
Amorbach, Boullatius, von Holbein,
H. d. J., 654
Amstel, Jan van 477
Anna von Cleve, von Holbein, H. d.
J., 252
- von Pialzbayern 383 Abb. 471
- von Ungarn, von Hans zu Schwaz,
Berlinger

- uz. Albrechts IV., von Mielich, H., 662
Anselm v. Canterbury 31
Anshelm Thomas, Drucker in Hagenau 613
Antonio da Pisa 315
Anwyl, Familie, Epitaph von Schaff-

ner 9-17 Apriles 656 April Urich 656 — Beweinung, Mün-chen 655 — Filgeialter, Augeburg 656 — Triptychon, München 656 Apullejus, goldener Leel von Schaeu-Arend, Heinr. Konr. 26 Arctino e. Spintlio Arziotie 20190 Armott, Marciale 130/11/49/55/774/7 8-279 Abb. 17. 882/88

Armeeti Mariake 130/14/95/57/14/1.

19/270 Abb. X. 19/59/59/15/12/78/8/2.

Abb. XV, 4143

Arnold, Alt vo Marianifed 456

— Meister won Warzburg 277

Arnold, Alt vo Warzburg 277

Arnold, Alt vo Warzburg 277

Arnold, Alt vo Marianifed 456

Asper, 14nas, Wilhelm Froblich, Zarich 638-86/3 Jab. 111, 200

Aspert, 14nas, Wilhelm Froblich, Zarich 638-86/3 Jab. 111, 200

Asguert, 14nas, Wilhelm Froblich, Zarich 638-86/3 Jab. 111, 200

Augustin, H., Jeronimikasum Johannia

Andreak, Karferub 630 Abs. 13.

Augustin, H., Jeronimikasum Johannia

Andreak, Karferub 630 Abs. 13.

Augustin, H., Jeronimikasum Johannia

Andreak, Karferub 630 Abs. 13.

Augustiner Lreniten, Stammbaum, Aurrich 73

Aurich 73 Avenuares, Astrolog. Handschr. 178

Bander 307 Back 27/308/50/2 Abb. 374/5 Backoflen's Bildhauerwerkstatt Mainz

Vanitas, Sammlung Weber 630/1
 Wappenscheiben, Koburg e. a. 628/9 — Weibl, Akte, Madrid 630

— Wappenscheiben, Koburg 6. s. 628 — Well. Akts, Madrid 630 — Zehn Gebote 623 Balet, Leo 308,51 Blanter, Joh., Drucker 536 Ban, Urich, Glasgentife 620 Ban, Urich, Glasgentife 620 Ban, Urich, Glasgentife 620 Ban, Wender 630,000 Gan, in Nürnberg 500,000,70,70 Ga, in Nürnberg 500,000,70 Ga, in

Ash. 200

Banille, Nicolor Folvairer 201/410

Banille, Nicolor Folvairer 201/40

John, von Bergenair (da)

John, von Bergenair (da)

John, von Bergenair (da)

Benareras, André 34

Benareras, André 3

nuages 0.15 — Kabisettscheiben, Risse und Zeichnungen 6.14 — 270 Kupferstiche, 1070 Holzschaitte, n. a. 0.15.66 — Ornamenstiche 6.14 Planetenlolge 0.14 Abb. III, 131 — S. Hierosymus 0.14 — S. Sebald 0.14 — Taten des Herkules 0.15 — Tischplatte, Paris u. Berlin 0.14.5 Verlorener Sohn 0.15 Beijen 1.393.14 Beijen 1.393.14 Beijen 1.393.14 Beijen 1.393.14 Beijen 1.393.14 Beijen 1.393.14

Belini 2018
Bernstius (Kanonikus) Passionale
Kunigunde, Christi Abachied von
seiner Mutter 159/60 Abb. 180
Berg. Claus 472
Bergarien, Ulrich von 6,22/4 — Standarbeit, 111, 147
Abb. 111, 147
Berger 227
Berghem, Dr., I. B. M. des Marienlebens Schule, Glasmalerti, Köln

442

442
Bergmann von Olpe, Drucke 581
Bernardin von Siena, I. B. Köln,
Triptychon 453
Bernart, Borddirwirker 381/90
Bernhard von Clairvaux, cod. 126
Abb. 148 Abb. 140 Bernt Notke, s. d.
Berry, Herzog 381 — Glasgemilde
384 — Stundenbu-h 30/1/54/73/178
[82/205/250/805/98 Abb. 20/148]

[82/205/250/865/98 Abb. 26/148] 204/314/26 Berthold von Nördlingen 304/7/34 — Altar aus Bornholen 303/50 Abb. 374; — von Seligenstadt 303 Abb. 375 — S. Barbara 87/97 Abb. 100/b 375 - S. Barbara 87,97 Abb. 100:b Bertram von Misden 60/71/138/2001 87/352/14/411.8/2011/7/31/20118-Anbelung der Könige 34/5-41/5-61 175 Abb. 28 - Apokalypsen-Altar, London 411 Abb. 510 - Buste-buder Altar 413:4 Abb. 518-9/201 1/2 - Erschaftung Evan 167/8/432 Abb. 190 - Grabower Altar, Ham-

burg 270/411/2/3/430 Abb. XXIX, — Harvestehuder Allar 414 — Holz-skulpiura #11/4/24 Beyschlag 306 Biermann 74 Biene, A. 73 Binok, Jakob 613 Blaukenberch, Johann, Präpositus in Seest 404 Detros. I. B. Womann.

Dissected Conference of the Co

Bocksberger 095 Bocksin 01/312 Bode 28/500 Boisserée, Brüder 370/6

Doisseree, Bruder 370/6

— M. 374

— S., Tagebücher 26/374

Bolaserée, Sammlung, München 377/
437/8

437/8
Botz, Valentin, Illuminierbuch 77
Bombeck, Seger, Bildwirker 479/88
Bonaventrar, Medilationes 35
Boucicaut, Markchal de, livre da 305
Bonnet, Sammlung, Diere, Frauenraub 355.—Nacktes Mädchen 348
Bora, K. v., von Cranach 19 Abb. 23
Borchow, Kanonikus in Frauenburg
Bordown, Meier, 46th—Altriflued.

417
Bornemann, Heinr. 406 — Altarfülgel, Hamburg 406 Abb. 572/3
Borrunann, Richard 485
Boach 306
Boura, Dirk 436/401/2/58/64/7/529 — Abendmall, Löwen 441 — Oefangenashme, München 443

Bovinski 74 Brandenburg - Fenster , Langenburg

Brandt, Seb., Narrenschiff 58/581/4 --Virgil 581

hand is de, harrmochil \$2,521.4 - Virgil \$21.1 Branch Virgil \$21.1 Branch Virgil \$41.1 Branch Virgil \$41.1

Breughel, Jan, Landschalter 694 b

Beryris, K. 13 Forgiel, Ama, Epitsph von Schäuft-fers 613. Landschafter 6248.7 Brinchmann, A. L. 53; 30:245-309. [School, 12] Clemen, Paul 22; 209.487; Olemen, VI, 17,7372 [School, 12] Clemen, VI, 12

98.401/13 — Altarwerk 84/136/79/ 361 Abb. 152 Broelmann, Joh., Bürgerm. Joh. von Aachen, Kola 470 Bromzine füller Browiller, Arnold von, Bruyn, B., Köla 475 Bruck, B. 179/82/94/226/55

Köls 17-5 - Land 1

reger 355:60/1/7/432

Bernell, The Section 2011 (1972)

By Section 2011 (1972)

Machine 64(9) Abo. III, 102 — II, 7 and 102 in 102 i

Candid, Pieter 694 - Goldener Saal,

Candid, Pieter 1929 — Gondan Augsburg 690 Carpaccio 593/645/7 Carstanjen. Sammlung 447 Castelbarco, Guglielmo da 269 Celtes 652 Cennini 77

Chesemann, Robert, von Holbein, H. d. J. 655 Abb. XXXXVIII Christgartner-Altar von Schäufelein

Christine von Dünemark, von Holbein, Christine von Danemark, von Hotbein, H. d. J. 655 Christoph v. Baden, v. Baldung 627 Chumrat der Ramperatorffer 223 Chylil, K. 177/81 Cima da Conegliano 645

Clemens V1. 177/372 Cleve, Herzog v., vor der Maria, v. Bruyn, B. 475 Coluct 653 Colleoni, Venedig 59/75 Consenzioo, Clima da 645 Consenzioo, Cillis von, Landschalter

Commination, Gillis von, Landschalter 624 Conreshem, Christian, Dr. jur. in Köln, I. B. M. v. St. Severin, Köln 451 Abb. 547 Cornelius 370 — Papat, J. B. v. M. v. St. Severin,

Kölla, H. M., v. St. Severla, Kölla Cernelon 179.

— Pagari, B. v. M. v. St. Severla, Cernelon 179.

— Pagari, B. v. M. v. St. Severla, Cernelon 179.

— Pagari, B. v. M. v. St. Severla, Cernelon 179.

— Pagari, B. v. M. v. St. Severla, Cernelon 179.

— Pagari, B. v. M. v. St. Severla, Cernelon 179.

A Commission 179

Kreutsfund 1953. Wennerduld
423 — Luther C. pert, Warbung
423 — Matonien, Breslan r. 6. 624

243 — Luther C. pert, Warbung
423 — Matonien, Breslan r. 6. 624

And C. Luther C. Pert C.

Credi, Lorenzo di, von Dürer ko-pieri 585.

pierl 585. Cremer, F. G. 101 Crivelli, 504

Cunegundis von Meinwell, I. B. Glas-Malerei 365 Cusanus, Nikolaus 32,72

Cuspinian, Familie, von B. Strigel, Berlin 500.2 Custodis, Stiche v. 196. — "Fuggero-rum imagines" 690. — Grotesken von Kager 690.

Daddi, Daddo 429 Dahlke 269 Dalberg, Kanzler von 543 Dante 41 Darcel, ed. Villard de Honnecourt, Porträture 95 Abb. 61 Daun, Ordin, von tom Ring, H., Kofa 481 - - Oberstein, Graf von, Köln, Glas-gemilde 454 David, Gerbard 440;66 David, Gerbard 440;66 Deckinger, Glassmaler familie 303 Deckinger, Glassmaler familie 303 Deckinger, Glassmaler familie 303

Dehio 28/226 Deichsler-Altar s. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Deli*le 178
Desocke, A. 74
Desocrus, Altar a.München, National-Museum und Nürnberg, St. Lorenz Detzel 351

Detected 331 Annuel, N. Double Detected 331 Annuel, N. Double Detected 301 Annuel, N. Double Detected 301 Annuel, N. Double Detected 301 Annuel, N. De

Ditthey 74
Distreyile, Jean de, von Holbein, H.
d. J., 255 Abb. III, 172
Dirk Bouts a. Bouts
Dodgson, Champell 102
Dohleman 120
Doillous, Sammling 449:56
Dollmayr, III. 72
Domenichine 652
Donatello, David im Barrello 66

Donatello, David im Bargello 66 -

Donatello, David im Bargello 66 — Galtamelsta 59 Döring 488 Dormagen, Sammlung, Köln, Wallral-Richartz-Mus., s. d. Dörner, Ölharzmalerei Abb. 71 Dormhöfer 28

Dornhöler 28
Drach, Drucker in Speier 543
Drach, Drucker in Speier 543
Drechsler, Karl 179
Dreger, Moriz 226
Dreyer, Benedikt 472
Droy, Paul 101
Duccio 391/408 — Kreuzabnahme,
Siena 308/82/400 Durze, Jacques 123 Duna Scotus 32

Duna Scotus 32
Dünwege, Brüder 456/9—60/5/8/9/72
/83/7 — Dortmunder Altar 450
Abb. 574 — Geburt u. Anbetsag,
München 450 — Geburt, Münster Müschen 459 — Oeburt, Münster 459 — Kubrarieberge, München, Münster 400 Abb. 523 — Kreuzi-gung, Münster 459 Abb. 522 — Kreuzi-ragung, Münster 459 — — S. Georg, Münster 400 — — S. Georg, Münster 400 — H. Sippe, Anterepea 459,06 — Tod Mariae, Münster 405 — Tod des h. Nükolsus, Münster 400 — Väter 449,59 — 00 — II. Lukas die Madonna mädend 112,460 Abb. 122

6 68 70 7 80 2/3 4 6 7 8 9 90 / 1 6 (68) 707.86(2/3)46.778(9.90) 1.7 — Abenduall (1510) 566 — Adam und Eva (1504) 5901;163; 4 Abb. III, 202 — Adam und Eva 11507), Madrid 523 — Att, weibl. Berlin 55;900474 Abb. 82 — Att Berlin 55;900474 Abb. 82 — Att Berlin 55;900474 Abb. 82 — Att Allerhedigenbid (1911), Wien 294 5:82480 Abb., XXXXI — Alter Mann (1520) 604 — Anbelung (1901) 113:592 Abb. III, 103 — Anbelung 648 Kindes, Ministem III Abb. 126

8 — Anbetung der Könige (1511) 500 — Apokalypt, Reiter 03 — Apokalypse (1498) 508/88/9/96/

604/70 Abb. III, 100 — Apoll, der bogenschießende 589 — Apostel 647 (8:78:81:102:509:602 - 3;4/22/54) 85 Abb. 107/III, 124/5 VIII, 5; 85 Abb. 107/III, 124/5 VIII, 5; XXXXII — Aquarelle (1508/124/5) 5/07/604 Abb. III, 113 — Arco in Tirol 49/555 Abb. 47 — Der Bauer u. a. Fran 585 — Bacchanal, Al-bertina 585 — Bernhard v. Oricy (1521), Loadon 601 Abb. III, 120 — Beweinung Christi, München 502 Abb. XXXX — Bildinis des Hans Dev (1970). Minches 188. Abs. (1970). Dev (1970

Neuphresumed. 16: 1403.384.— Inshelf. Hans, Marid 480,0027. Abb. III. 172.— Insubroid, Aqua-Madrid 19,0027. Abb. III. 172.— Insubroid, Aqua-Madriden, Junger 19, 180.— Kali-roni, Darl, Berem 522. Abb. III. Albertina 585.— Kasoom, die große 1318, 600713.— Der Kodu und 1318, 600713.— Der Kodu und Wien 252. Abb. 909.— Koplen Listien, Meister 552.— Krusztigus (1909). A Kaplervitchpassion 14 b. Kruger 259.— Kurrier, der Heiner.

71.97.8132.596 Abb. 16.101a — 6 Kriger Sg5 — Kurier, der kleine, 525 Abb. 111, 99 — Landschaften 44/501] — Landschaft, London 61 597 Abb. V — Lang v. Wellenburg 601 — Liebeantrag 585 — Lukas v. Leyden 601 — Madchenalt 633 Abb. 111, 201 — Madchenildens (1515), Berlin 599 Abb. 111, 115 Madonnen 99.70384 993/927 Abb. 04

23dd Marienitian (1218), Word Elevenjorie 202 — Celesthod, Minchen (21217,200), Abb. 6177-202 — Celesthod, Minchen (21217,200), Abb. 6177-sog, Marramore oder offer Rain September (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-Martin, January (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-102, Marramore (12217,200), Abb. 617-(12217,200), Abb. 623711, 1017-(12217,200), Abb. 623711, 1017-(Landau (1977) 1909 Ann. 6 (1873)

Landau (1977) 1909 Ann. 6 (1874)

Landau --, Stephan 67, 8,78, 81, 91, 56
Abb. VIII. 2:00:90 -- Plend, kleine

Dürer-Altdorfer; Anbetung 115 Abb.

127 Dürer, Hans, Dürer A., München 589 Abb. III, 103 — Schule 600—16/31 — H. Familie 84/5 Abb. 78 — Kreuzigung 14/83 Abb. 15 — Passion, Dresden 607 Abb. 15 — Passion, grüne, Wien 607

Durrieu, P. 73 Dvoték 28:177:8:81

Bastlake, Ch. 101 Eberhard, Herzog von Württemberg u. Urach 530-dil Eberhardt von Hirschhorn 347 Eck, Leonhard v., Künzler, von B. Beham di. — Oswald v., Votivbild von Mielich,

H., 007 Eckhart 19:74 Edward, Prinz, von Holbein, H. d. J. 655 pemolff, Christian, Verleger in Frank-

J. 0.55 Egwolff, Christian, Verleger in Fronk-furt 0.145 Egeri, Carl v. 630/50-01 — Wappen-scheiben, Aarau n. Stein 0.30 Eggh, Benedikt, Abt v. Mondsee 500 Ehrenberg, Hermann 28/485 Ehrel 177

Ehrle 177
Eliber, A. 101
Elchler 223
Elseen, H. v. 73
Elsenholt, Goldachmied, HochzeitsElsabeth von Böhmen 207 Abb. 320
– v. York, Wandmalerei v. Holbein,
H.d. J., Whitehall 628
Elsa von Reichenstein, i. B. Lochner
357 Abb. 478 407

387 Abb. 478
Elsheimer 69 690 4.97
Engelbrechtsen 452
Ensingen, Ulrich von, Ulmer Münster
528 Enzinger, Familie, I. B. 548 Abb. III.

91 Erasmus von Rotterdam 71 654 — von Holbein, von Dürer 602 — von Holbein, H.d. J. 163/654 — Lob der Narr-heit von Holbein 652 Ernst v. Bayern, von Wertinger, H.

boddenet 17080
von Kirchberg, Reinechronik 412
von Pardobitt 1207716
von Richberg, Brinchronik 412
von Pardobitt 1207716
von Pardobitt 1207716
von Pardobitt 1207716
von Pardobitt 1207716
von Partobitt 1207716
von Partobi - Richard 179/80

Faber, Conrad v. Creuznach 679 — Belagerung Franklurts, Holzschnitt 679 — Bildniane, Berlin 679-88 Abb. 111, 20415 — v. Holzhausen, Fa-milicabildniase, Franklurt 679 Fabriano, Gentile da 250/82 Falke, Otto v. 226/488 Fallersleben, Holm. v. 226

raieratecen, from v. 226
Fraiewaser 488
Feigel, A. 352
Feigel, A. 352
Fredianaf I. 682 — von B. Beham
216 — von fhan zu Schwaz, Wien
und Florenz 652 Abb. III, 164 —
von Strigel, B., Florenz 522 —
Beichnung 1888
Beichnung 1888
Feichnung 1888
Feich

Ferin, 6

2017
Ferrari 622
Feiselm, Melchior 661/7 – Anbetung der Konige 1522a 31, Nikraberg 652.
Belsgerung Alesias, München 652.
Lingmistal führ 152.
Himmelfalt d. Maria Magdalena, Regensburg 662.
Perspiral führ 152.
Ferrarinamierre, Newborg 662.
Ferrarinamierre, Newborg 662.
Ferrarinamierre, Newborg 662.

Figdor, Sammlung, Wien 450

Firmenich Richartz, Ed. 2003/1/482 Colchardt 37,307/8
Fischer, Saltherger Telfenharter 1,300 Gerigere 36,30
– Johann Georg, Hofmater in MünGeriger, L. 73
– Gentil 107 Abb. 107
– 1 L., Glasmatikusus 220
Gentile da Fabriano a. d. raach, L.
Georgy en Anhalt, von Craach, L.

heim 107 Abb. 107

— I. L., Glasmalkunsi 226

— I. L., Glasmalkunsi 226

— I. S. 308

Plach, Martin, Drucker in StraßBack, Martin, Janbap 475,9

Florier, Peter 639 — Mobelholzschmitte 686

Forster, Frant 9A

Förster, Ernst 26

Franciabigio 616 Francia-Meister 41/73/306/420-6/31/ 2/4/56/81/8 — Ecce homo, Hamburg 36/7/78/81/2/421/78 Abb. VIII, 8/31

Friedrich III. (1440 - 93) 39,38,144 1520 311 442 779,80 - Kaiser-fenster, Nürnberg 502 - Sand-steinspitzh, Wen 527 - Sand-steinspitzh, Wen 527 - Sand-steinspitzh, Wen 527 - Sand-d. Großmitige 669,74 - d. Weise 483,3944011,99,704,47 - won Düres 902 - won Cranach 621 - Wilhelm IV., 475 - Wilhelm IV., 475 - won Zollern, Bischof v. Augsburg 522

552
Fries, Hans, Altar, Nürnberg 562
Frimmel 101
Friach, Buchdrucker 566
Fröhlich, Wilhelm, Feldhauptmann
von Asper, H., Zürich 639/63 Abb.
111, 209

111, 200
Froschauer, Christoph, Drucker in Zürich 630
Froschel, Daniel, Madonna mit Kind, Wien 95 Abb. 99

Freechel, Daniel, Madeonas mit Kurd,
Freechel, Daniel, Madeonas mit Kurd,
Freenel, Daniel G. J., 208881
— Ochsert des Kundes, Venolig San
Kircheweiter, Berlin 282
— Kircheweiter, Berlin 282
— S. Velt, Niemer 262
— The 182
— Serbin 282
— Se

634 Fürer, Fenster 283 Fürstenberg, Caspar v., Hochzeits-teppich 479 Further, Michel, Drucker in Basel 551 035 - Ritter von Thurn 581 4 Furtneyr, Buchmaler 664

Gabelentz, Georg v. d. 27 Gaddi, Taddeo 372/96/8/429 Galfel, Windeck in Köln, Inventar-buch 367

buch 367 Galeous 29 Gamondo, Kollekt., Madonna 87/97/ 303 Abb. 100 c. Ganz, Paul 27/639/59 Gaupp, O. 73 Gebauer, G. 74

erhard von dem Wasserfasse i. B. 381/4/400 Abb. 407

381:4400 Abb. 467 Oerhaus Ferin s. d. Oering, H. 74 Oert von Lou, Corvey-Aliare, Münster 439 — Hochaliar, Münster 439 Pasition, Horste. 439 Geoder, Ursula, Wappen 562 Oeper, Ursula, Wappen 562 Obiberti, Bildhauer 382 Ohiberti, Bildhauer 382 Ohiberti, Bildhauer 282

Ojehlow 29 Olotto 41/131/2/59/207/10/20/20/3 1000 41 1331 2/58/207/19/20/30/3/ 5)43/4/59/321/72/91/6/8/400/29 — Arenafresken in Padua 158/239/ 244/5 Abb. 291 — Giottesk 131/ 56 61 204 23

Oisela von Kerssenbrock, Graduate 358 Abb. 438 Gisze, Georg, von Holbein, H.d. J. 655 Gjusto di Padova, Krönung der Ma-ria, London 241 Abb. 289 — Fres-ken 227

Gissto di Prodova. X-Younge der Mation 27

Glaser, Anthoni, Standsschriber,
19

Glaser, Anthoni, Standsschriber,
19

Feet, Glaser, Standsschriber,
19

Glesch, Familie, Ködn 39

Glesch, Familie, Ködn 39

Glesch, Familie, Ködn 30

Glesch, Standsschriber,
19

Glesch, Familie, Ködn 30

Glesch, Guster 19

Glesch, Familie, Ködn 30

Glesch, Standsschriber,
19

Gooden, Familie 20

Gooden, Familie 20

Gooden, Familie 20

Gooden, Familie 30

Gooden, A. 1977

Gooden, J. 1978

Greiniger, Jakob 300

Greiniger, Ja

Grueber 177 Grundherr, Fenster 283

Orlininger, J., Drucker in Straßburg
581/629 — Missale spec. 97/8
Abb. 101

Abb. 101 Grussit, Heinrich, von Oberlingen 270 Oulden, Andr. 101 Gümbel 307/8 Gumprecht, Graf zu Neuenahr 447 Oustedt, Wappen 461

Habsburger 311/26/51/63 — Abnen-bilder von Burgkmair 640 — Bild-nisse von Hams zu Schwaz 650 Abb. 111, 164

Abb. III, 164 III., v. — a. d. Hachberg, Otto III., v. — a. d. Hackeney, Familie in Koln 449 — Nicastus 449,73 Haendie, Berthold 639 Hagenbecke, Bürgermeister 465 Haider 61

Hainhofer, Pommerscher Kunst-schrank 696 Hallerscher Altar, Nürnberg 302 v. Haller, von Strigel, B., München

1502 Hampe, Th. 20/101/307 Han, Balthasar, Glasmaler 639 Hans v. Cöllen, Antoniusaltar, Lübeck 400

- v. Geismar, Altar, Göttingen 461 - v. Hirschhorn 347

. C. Cummer, Aller, Gottlegen 601
. V. Hirschehm 2020.08.9.11.
. V. Hirschehm 2020.08.9.11.
. V. Kulmshed 2020.09.11.
. V. Kulmshed 2020.0

- Vuserrangen in kalbiertscheben
- Maier zu Schwarz, Porträlis 522

1520 - Anna v. Ungarn, Berlin

1520 - Anna v. Ungarn, Be

riauck, O. 183
Hauser, Josef 73
Heusslerk, Marten van 474/5/8/82
Heideloff, C. 352
Heider, Gustav 227/8
— Max 226

Heider, Onster 227/8

- Max 229

- Max 229

- Max 220

- Max 220

- Max 240

- de Clivis, Abt von Liesborn 458

von Duderstadt 409
 von Gmünd 310
 von Luxemburg 309
 von Virneburg, Erzblachof 363
 der Fromme: von Cranach, L. 675

6 Abb. XXXXIX III, 190

/6 Abb. XXXXIIIII. 190
Heinz gen. Schöftenheim s. d.
Heintz, Joseph 692
— Rudolf 11.,
Wien 692
— Abb. 111, 220
Heiler, J. 27
— Kanlmann in Frankfurt 594:5
Heuneberg, Apollonia, Grälin von,
Wildensteiner Altar 631

printereg., Apostesia, Nama von, Printereg., Apostesia, Nama von, Henning von der Feitle 472 Heert Bellerkone, 2541 Feitler, Friedrich Sabell, 111, 175 Feitler, Levil Sabell, 111, 175 Feitler, 1541 Feitler, 1541 Feitler, 1541 Feitler, 1541 Feitler, 111, 101, 102, 200 – Alter, Danielskihl 300 – Abster Nordlingen 4541, 711, 170 Abs. Nordlingen 454, 2011, 170 Feitler, 1541 Fei gart 547 von Hessen, Erzbischol, i B. Köln.

Glasmalerei 450 Hermelink, H. 73 Hermen Rode a. d.

Herrmann, Katalog der Wiener codd.

M. 73/155/79 - M. 731155,79 Herrienstein, Benedikt von, in Luzern, Hausfreiden von Holbein, H. d., J., 552,28. von Holbein, H. d. J., a 622 Hesdin, Jaquemart de 54136 - Ma-therin, Jaquemart de 54136 - Ma-Sammiung, Herrienstein 389, Worms 437 Herrienstein 389, Worms 437 Hesse, J. 101 Heymani, P., Creyteppich 479 Hinter 73

Hippokrates 29 Hirschvogel, Augustin, Radierungen 686 Hirsyogel, Veil, Glasmaler in Nürnberg 311/450/550 — Chorfenster, Nürnberg 609 — Dreifaltigkeit, Glasmalerei, Nürnberg 595 Abb.

Hirzlach, Epitaph 279/307 Abb. 343

Hirzlach, Epitaph 279/307 Abb. 343 Hittorp, Birgermeister von Bruyn, B. d. J., Köln 470 Abb. 583 Hodder 19/10/372/31/2033 Hofmann, F. w. 303 Hofmann, F. hins, Dürerkopien 101/623 — Christos unter den Schrillgeleitzen 39/45 Abb. 69 Hobenreicher Grabmüler, Römhild Hobenreicher Grabmüler, Römhild

Abendmahl (1514), Basel 65; Adam n. Eva (1514), Basel 65; Anbetung des Kindes (1517),

Freiburg 652 — Anna von Cleve (1539), Paris 655 — Basel, Rat-hans, Wandmalerei 658/85/91 — Benedikt v. Hertenstein 652 — Boni-latius Amorbach (1519), Basel 654

Benedit v. Hertenstein 20.2 — Bost— Burgermeiter Wester und Fran

19 12 — Burgermeiter Wester und Fran

19 13 — Burgermeiter Wester und Fran

19 14 — Burgermeiter Wester und Fran

19 14 — Burgermeiter Wester und Fran

19 14 — Burgermeiter Wester

19 15 — Burgermeiter

10 15 — Burg

Pick VIII. 2. J. Adm. 9429 – 142. Adv. 142. Ad Bürgermeisters Meyer (1525), Darmstadt 054 Abb. XXXXVII —

Darmstadt 054 Abb. XXXVII Barriger Mann (1541), Berlin 05075 — 64 jähr, Mann, Berlin Lö— Mann am Schreibtisch (1541),
Wien 059 — Mann mit Falken
(1542), Haag 626 — Maria 4752
Abb. 48 — Muniker, Bulstrode Parker,
Elisabeth, Windsor 627, Abb.
111, 174 — Passionstrippt,
(1517), Basel 932 — Prinz Edward

111. 174 — Paulosateriroprobes
111. 174 — Paulosateriroprobes
202. Abb. S.X.XVIII — S.G. Georg
202. Abb. S.J. Georg
202. — Simon Georg al Quocodi.
202. — Simon Georgia Georgia
202. — Simon Georgia Georgia
202. — Simon Georgia Georgia
202. — Simon Georgia
202

1701, 1188 202. — Obtdener Saal, Augsburg 690 — Leonhard, Buchdrucker in Ulm 581 Hötscher 378 Holzhausen, Meister der H. bildnisse, Frankfurt 629 Holzschuher, von Dürer 6024 Honnecourt, Villard de, Musierbuch 65 Abs. 81

85 Abb. 81 Hornbetch, Domherr von 351 Hör, Andreas, Glasmaslerei 639 Hotho, Friedrich 267/307 Howard, Katharine, von Holbein, H. d. 1, 55 Huber, Woll 661/5/30 — Abschied Christi 665 — Federskizen 661 5/81/8 Abb. 111, 1801/200 — Fucht

5/81/8 Abb. III. 180/1/200 — Flucht mach Agypten, Berlin 655 Abb. III. 179 — Holzschnitte 665. Abb. III. 179 — Holzschnitte 663.5 — Kreuz-aufrichtung, Wien 602. julebut, Johannes, von Mecheln, i. B. M. des Marienlebens, Nürn-berg 441

Hunzinger, A. W. 73 Hutten, Ulrich von 598

Jack 306

Jack 308 Jacobi, Franz 228 Jacob der Mauder 308 Jamitzer, Codotchmied 629 Janitechek 27:179/307 can Malouel 251/308 Jean Pucelle 204;14:351 — Standen-buch: Kreuzgung 178:205 Abb. 204 Jean Sapientin a. d. Valle Rosarum 179

Jerolamus de Valle Rosarum 179 fessiten age Illumineurs, stor 57il 21/4/46,77/209 Illumior, Anton, Alfar, Nürnberg 273 /801 Abb. 357 — Familie 292 — Volkamer Epitaph, Nürnberg, Se-bilous 298/525 Abb. 369 — Hans, von Dürer, Madrid 602/4 Abb. 111, 122

Abb. 111, 122 sachim von Anhalt, von Cranach, L. 075 von Brandenburg, von Cranach,

L. 23 Bandesberg, von Crausch, L. 23 Bandesberg, von Crausch, L. 11 von 1622 Adder Jer, von Crausch, 1640 Adder Jer, von Crausch, 1640 Adder Jer, von Lieberg, von Jerne Jerne

ros Brügge, Ministor 381 — burg. französ. Flofmaler 413 — von Drazie. Missale, Kreuzigung 160 Abb. 181 — van Düren 443 — v. Falkenburg, Graduale 367 — von Kirchhaim 194

von Kirchhaim 194
 v. Leyden, Aldegrever, Londa 1477
 von Neumarkt 57/12418, 15.8
 (77 — liber viaticus 126/48/9/50
 1/2/3/4/5/9/72/8/81/7/8 Abb. XV,

2 3 142 05 8 75 0 87

213.142.65/8/75/6/87
240.792.8. joh. v. Troppas
von Troppas, Evangeliar 152.3;
4717/18/24 Abe, 170/23
Philipp von Burgund 54
Johasson, Samminey, Philadelphia,
Johasson, Samminey, Philadelphia,
Josephasson, Samminey, Philadelphia,
Josephasson, Samminey, Philadelphia,
Josephasson, Samminey, Thiladelphia,
Josephasson, Samminey, Thiladelphia,
Josephasson, Thiladelphia,
Josephasson, Josephasson, Josephasson,
Josephasson, Josephasson, Josephasson,
Josephasson, Josephasson, Josephasson, Josephasson,
Josephasson, J

ntiter 30.008 Abb. 52
Julius 11., Papet, von Burgkmair 646
Justinus, Blätter zu —, von Breu,
J. d. J. 650
Justus de Allemagna 310
Juvenell, Nicolaus, Perspektivmaler
603

- Paul, Dürerkopien 694

Kager, Matthias 626 — Goldener Saal, Augsburg 626 — Groteskra 626 — Kunnschrfanke 626 — Mo-natslolge 626 Kaim 111 Klammerer 350.2 Kannegriffer, Peter 438 Kan 110, 27, 1221 (47) 389, 272:81, 1307; 15:902/31/216; 22:44 — Köln. Wand-

15/60/2/412/6/32/44 — Köln, Wand-malerei 370 — Leben -a, Nürnberg, Morizkapelle 281 — Ortenberger Altar 171/350 Abb. 197 V.173/251/372/3/81/413/33/75/601 /42/69/85 — in Augsburg 642/50 — Tod 686 — von Amberger, Berlis 850 — von B. Beham 616 — von Cranach, L. 969/10 — von Hans zu Schwaz, Neapel and Wein 850 — von Striget, B., Wein 2002 — von Striget, B., Wein 2005 — d. Kühne, 337/31/3-5/2005 — 5. hoh. Maximilians 822 Karmeliter-Bruder Nicolaus 344 Käabach, W. 462 Kastebuch, W. 462 Kastebuch, W. 462 Asstebuch, W. 462 Asstebuch, W. 462 Kastebuch, W. 463 — Vanier Schoff der, über Avio

8. 0

s. d. Kastner, Georg, Abt von Kaisheim 558 Katharjae v. Mecklenburg, von Cra-nach, L. <u>075-20</u> Abb. 111, 191 — von Merode, l. B. Condorf, Glas-malterei 388 Abb. 48.3 Kaulmann, F. 74 — Sammlung: s. Kautzach 28 Kehrer 271,81/307,8

Keller, Gottfried, Grüner Heinrich 647 – Legende der Heiligen 557.8 Kern 100:20.83 Keussen, Herm. 26

Keussen, Herm. 20 Kilan, Loza, Monatslolge von Kager 200 – Stiche 295 – Victoria von Rottenhammer 200 Abb. III, 215 Kirchner, Sammlung 308 Klauber, Hans Hugo, Patrizierbild-niace, Br.-el 028 Kleingedanc, Köhn, Glasmalerel 363 Kleinmann 182 Klemens, Sammlung 379 Klinkhardt 74

Kluge 74 Knapp 308

Knipperdolling, von Aldegrever, Kup-leratich 477 Ieratich 477
Knobloch, Drucker in Straßurg 6.15
Knorringer-Taleln a. Stocker
Koberger, Offenbarung der H. Brigitte nüh
Koburger Verleger
Koch, Ferd. 48.2
Koch, Ferd. 48.2

Koelttz nl.i Kölner Meister 1350. Darstellung 83 4 hb. 72 Königsegg, Gral, Sammlung Aslen-dorf s. d. dort s. d. Konrad Fugelin, dictus pictor 303 — von Hochstaden 303 — von Megenberg, "Buch der Natu."

213-27

von Rennenberg, Missale 53;367
Abb. 40

v Wirzburg, Illustr. 527
Körbecke, Johann 456-764,781

Altar, Marienfeld 456
Kreuzi-gung, Müsster 437 Abb. 552

Langenborster Altar, Minster 436
Abb. 535

Kontecke, Dietrich, von tom Ring, L.
d. J., Münster 476

Krager, 73

Emptemplost 450 213 27

d. J., Munster vr.
Krager 73
Krell, Hans, der "Fürstenmaler" 579
Cowald, Fürstenmaler 479
Cowald, Fürstenmaler 479
Cowald, Fürstenmaler 479
Cowald Co

Knhn, A. 351 Knnigunde, Epitaph 297.8 Abb. 367 — Tochter Ottokars v. Böhmen, Pas-sionale 159/60 Abb. 180 Kurzwelly 485

Ladislaus Postennus im Gebet: Si-meon v. Niederaltaich, 225 Abb. 273 Laib. Konrad 525-0-8, Kalvarienberg, Graz <u>225.0</u> — Kalvarienberg, Wien <u>525.0</u> Abb. III, 39 Lambert, Magister, I. B. M. des Ma-rienlebens, Köln 441 Landauer, Familie 504.95 — Bam-berger Altar s. d. berger Altar s. d.

Bertold 289/93/307/8, Ecce homo,
Nürnberg 27/173/289 Abb. 32 —
Imhol-Altar s. d.
Lang, Illeronymus, Olasmalerei 639

von Wellenburg, Kardinal, von
Dürer 901

Langr, K. 2074/341/3722/90
Langeland, Willedim, von England 58
Langeland, Willedim, von England 58
Langeland, Looden n. d.
Langeland, Looden n. d.
Langeland, Looden n. d.
Langeland, Lange

chemian 501
Leber 74 Corey 28
Ledwiger, Corey 28
Le

Leyden, Lukas v., von Dürer u L'honeux, Collect. h Huy s. d. Lichtwark 73/420/68 Liebenau, Th. v. 351

v. Liebig, Frau Baronin, Sammlung, Gondorf 384/8 Liegaalz, Patrizier, von Mielich, H. 202

H. nn2 Limburg, Brüder von 365 Lindtuncyer, Felia d. A. 624 9.9] — Glaamslerei 632 9.9] — Glaamslerei 632 9.9] Lionardo 75.1 fo 2517 305 593.4.8 — Aulersteibung, Berlin 15 — Ver-kindigung 150 Lippmann 27.382

Lypeword 4.1.22 Lockmans, Elisabeth, von Stimmer, Lockmans, Elisabeth, von Stimmer, Lockmer, G. W. K. 20:101 307 — Stefan 310,85 as., 97424 32/45/7 — Stefan 310,85 as., 97424 32/45/7 — Darastlang 38/440 — Helige 367 — Heisterbacher Altar 386 Abb. 474 — Köfter Dombid 386; 7/8, 444-51 Abb. XVIII/475.6 — Maderia and Paragifesparies 387: Laurentius-Aitar 387 Abb. 479 — Madoma im Paradiesgarien 381; i. d. Rosenlaube 387 Abb. 477; mit dem Veitchen 387 Abb. 477; mit dem Veitchen 387 Abb. 478 — Stafferarbeiten 388 — Schule des: 435 — Bortenwirkerti 390 — Olasmalerei 388,000 Abb. 483,45 — Immaec. conceptio, Neuweri Abb. 420 — Fuzilia, 260,898 & Abb. 421 Puziliasgenok, Kőin 388 Abb.

461
Loeb, Sammlung Caldenhof s. d.
Löfleiholz-Altar, Meister d. Tucheraltars, Nürnberg 520 - - Epitaph,
Traut. I., Nürnberg 567
Lombard, Lambert 537
Lom Gert Lombert 537 Lon, Gert von, s. d. Lorenzetti, Ambrogin, Pax in Siena

Lorenzo, Monaco, Christus in Gethse-mane 132/3 Abb. 146 Loserth 73 Loserth 73 Lotz, W. 28 Lubke, With. 27/351/487 Lucidel = Neulchatel, N. s. d. Ludorff 42. Ludwig I. v. Bayern 377 — 11., von Strigel, B., Wien 502 — X. v. Bayern, von B. Beham 610

X. von Wertinger, H. 660 von Anjou 54:373 Herzog v. Bayern, von Amberger

d. Heil., Paalterium 201 329 Herzog v. Savoyen, livre d

507 to come r. saveyen, in the dream of the come of th -aner o Lyversberg, Sammlung, Köln 379

Macchiavelli 59 Machiaor jidd. 305 Mader, L. Hering. 96 Mair, Ratadiener, Fechtbuch von Breu, J. d. J. a.20 Male, E. 351

Male, E. 351
Malefkircher, Gabriel, Kreuzigung,
Schleißbeim 265
Malouel, Jean, in Dijon 506
Mandach 513,4
Mander, van 477
Manesse, Hudschr. 202,3;310,43[545
Manet 91:02

Manusce, Hussiadr. 202 J. 104 (334)
Manusce 79 102 73 (22.5) — Free Ren. Podos 210 — von Direr toperir 353.8 Georgia — Free Ren. Podos 210 — von Direr toperir 353.8 Georgia — Free Ren. Podos 210 — von Direr toperir 354.8 Georgia — Free Ren. Podos 210 — Von Colora — Free Ren. Podos 210 — Free Ren. Podo

16 86 Marcus Agrippa, i. B. Köln, Glas-malerei 450

malerei 450
Marenholz, Wappen 461
Margareta, von Vilander 270
Maria Jakoba, von Wertinger 666
Marialius, i. B. Köla, Glasmalerei 450
Marini, Donato 123
Masaccio 493 — Brancaccikapelle,
Florenz 293 — Dreilaligacitafresko 120

fresho 120
Massya Quentin 450/13/002
Matthaesu von Krakau, de conflicturationis et conscientise 57
Masimilian 1., Kaiser 91/309/444/b/
20-7/8-85 — Ehempferte and
Triumphrug 500/19/46/17/50/4
Abb. III, 101 — Glebethoch siehe:
Breu, J. d. A., Cranach L., Dürer
Lat. Lebruck 225 Abb. 273 —
Lat. Lebruck 225 Abb. 273 — — Lat. Lehrbuch 225 Abb. 273 — Stiffer von Glasmalerei in Frei-burg 627 — von Burgkmair, H.649 Abb. III, 160 — von Strigel, B., Wien 562 — Sippschaft naw., von Beck, L. 620 — von Bayern 6914 Mecheln, Hans von 530,2 Mehlis 74

Meier, Burckhard 488 Meineke 73

Meinter des S. Anna-Altars, Soest 458
Meister des S. Anna-Altars, Soest 458
— des Bamberger Altars 524/5
— des S. Bartholomaeus 443—6/7/51
/9/08/72 — Anbetung der Könige,
Sigmaringen 440 — 11. Familie, Sigmaringen 440 - 11. Familie, Budapest 440 - Hochzeit zu Kana, Sigmaringen 440 — II. Familie, Budapest 440 — Hochzeit zu Kana, Brüssel 440 Abb. 540 — Joh. Ev. n. Margarete, München 445 Abb. 541 — Kreuzabnahme, Paris 440 70 — II. Kreuzaltar, Köln 445:0 — Madonna, Koln 445 — Thomas-altar, Koln 445:0-70 Abb. 542 — Veronika, Berlin 440

altar, Köln 449-9, Tú Abb. 342 – Verroilia, Berlin 18-3. Anonias at Paulas, Dauaseschinger 313 Abb. 111, 31 – S. Loreg, Band 313 – Abb. 111, 31 – S. Loreg, Band 313 – Abb. 111, 32 – Berthold 248 – 313 Abb. 111, 32 – Berthold 248 – 313 Abb. 111, 32 – Berthold 248 – 314 Abb. 111, 32 – Berthold 248 – 314 Abb. 111, 32 – Berthold 252 – Abb. 111, 34 – Paulases 329 Abb. 111, 34 – Ver Upperberg 459-50 817:28 7 – vor Upperberg 459-50 817:28 7 – vor Upperberg 459-50 817:28 7 – vor Upperberg 459-50 817:28 – vor Upperberg 459-50 400 – Verberg 450 – Verbe Gewin, Giasmater in Bern 339 der Darmstädter Passion, Altar-flügel, Darmstadt 523 — 4 Tafeln, Berlin 523 Abb. 114, 38 vom Emmauskloster 159 00/73 Abb. 184 des Erfurter Altars 525

Adea, Left-uter Allan 525

E. S. 533—9-7 dol 11.8 62

L. S. 533—9-7 dol 11.8 62

Anbetung des Kindes, Kupferstich

108.323 Adeb. 115. Chrainsteiler

108.323 Adeb. 115. Chrainsteiler

145 — Dickalpecter

131 — Folder
entiment 522 — Holzschim 326

Aderia von Entiment 326

Adel 11.8 45

Aderia von Entiment 328

Abel 11.8 45

Merkatt der Schreibe 13-7

Merkatt der Schreibe 11.8

Merkatt der Schreib

von Flémalle 208 430 57 167 5071 1318 — Bildnia Heinrich Werle, Madrid 507. — Verkündigung 457 von Franklurt 679 der Georgalegende, Köln, Altar 438 von Großgmain = Frueaul, Rue-

rich 380 s. d.
- der Sammlung Hirscher = Bernhard Strigel s. d.
- von Hohenfurth 108/25/31/9/40/2
4/5/7-5/700/79/181/203/5/80
- Altariafeln 180 — Ambetung der
Könige 130-5/9/40/250 Abb. 154
- Anlerstehung 83/131/3/4/5/80

Burger, Schmilz, Bath, Deutsche Malerei.

Abb, 149 — Ausgießung des Gei-stes 180/3 Abb. 207 — Beweinung 180 — Geburt Christi 83:107/85: 80/259 Abb, 111 — Gethsemane 83:131/3/4/80 Abb. 145 — Gaaden-83131,314,80 Abb.145 — Gnaden-bild 130 [8] 40 [12,7:79/295 Abb. 150 — Kopis 139/79 Abb.155 — Himmellahrt 180 — Kreuzigung 140,757,92(79,80)1 Abb. 177 — Kreuzigung 179/80/205 Abb. 239 Krummauer Kreuzigung 143/80
 Krummauer Kreuzigung 143/80
 Abb. 158 — Madonnen 130/40/5/
85 Abb. XIII/159/213a — H. Kathrina 142 Abb. 151 a — S. Margathrina 142 Abb, 151 a — 5, Margareta 142 — Verkündigung 130]19[40]5,8:9/180 Abb, X — Schule des = 175:80 — Anbetung 143 Abb, 158 — Kreuzigung 140/7 Abb, 162 — Madonna 145/0 Abb, 151 a — S. Margaretha 142 Abb, 151 a

Meister der Holzhausenbildnisse

Meister der Holzhausenbildnisse = Conrad Faber v. Kreuznach s. d. – Jakob, Xanten, Glasmalerei 365 – des Johannes Baptista, S. Johan-

nes tu der Wüste, Kupferstich 513 Abb. III, 32 - J. P. = Hans Pleydenwurf s. d. J. P. = Hans Pleydenwarf s. d. des Kalvarienberges, Kopie, Basel

107 Abb. 113 von Kirchheim 550 — Sipp - von Kirchneim 229 - Sippenaliar, Nürnberg u. Augsburg 350 - von Klosterneuburg 140/85/201 - Konrad von Soest 28/391 - 404/7 [18/21/0/32/4/50/81/7] - Flügel-| 18/21|0-32|4-30|81|7 — Fugel-bilder, Münster 400 Abb. 492 — Kruzifixus, Soest 391!2 Abb. 48b — Niederwildunger Altar 392—8 | 19/400/1-7-8-9-19 Abb. 467—94 Niciter visinager Altar 792—8

Niciter visinager Altar 792—8

94001 77 60 19 Abb Ast 23—3

94001 77 60 19 Abb Ast 24—3

1 Werkstaft des ... Anna s. Martia

Caldendid 40 3— Bichaeherbert

1 Werkstaft des ... Anna s. Martia

Caldendid 40 45—10 Ellerater 40 45—10

ater und Caldenhol 458 — Hoch-altar, London 458/68 Abb. 559 — Schule des -, Altar Lünen 458 — Ameisbürer Flügelbilder, Münster 458 — Flügelaltar, Münster 458 — Herzebrocker Aliar, Münster 458 Kreurigung, Budapest 458, Soest
458 Abb. 501, Sünninghausen 458
 Marienleben, Münster 458
 Martyrium der 10000, Münster
458
 S. Michael, Münster 458

58 — S. Michael, Munster 458 - S. Veronika, Munster 458 der Lyversberger Passion 443

der Lyversberger Pansion 443 Abb 526
des Marientebens 81 435-434147
89-518-617-529-312 - Anbetung der Könige, Nürnberg 441 — Dor-nenkröung, Cues 442 — Die 7 Freuden Marili, Linz 441 — Gas-maierei, Köhn 4427 3 Abb. 521 11, 3 Könige, Köln 441 — Kreuz-szere, Alliachen 441 — K Bonn 440, Cues a, M. 440/2/1 Abb. 536, Trupt. Kön 441, Köln 439 --Marienleben. München 81,438/9 68 Abb. 69 527 -- Maria Hummel. labrt, Lille 442 -- Maria in Flimmelingarten, Berlin 441 -- Maria

des Marientodes 194 473 Abb 218

. Martin 381, Gebetbuch 224 Abb. 274 - Trojan Krieg 225 Abb. 272 von Mefikirch 631 — Altäre von Wildenstein 631 — kleine Arbeiten St. Gallen e. a. 631 — Metikircher Altar, Donaueschingen p.11 mit der Nelke 932 - Altar, Bern

mit der Nelke <u>6.12</u> — Altar, Bern u. Budapest <u>5.02</u> des Neusitzer Altars 462 Nicolaus, Glasmaler in Bern 339 — Karmeliter, Mainz 344 der großen Passion 385 der kleinen Passion 384,5

des Passionale Kunigunde fo0 — Benessius, Abschied Chr. von seiner Mutter 159/00 Abb. 180 des Peringsdorfer Altars, Lukas die Madonas malend 110/1/8 Abb.

von Rauduitz 417 R.F. = Frueauf, Rueland d. J. s.'d.

des Schöppinger Altars 457 67 — Altar, Berlin 457 — Antependinm, Münster 457 — Halderner Altar, der 11. Sippe 385:443:7-50:1:9:00 - der II. Sippe 385/443.7—30,1 9/100 (8/72/3 — Anbetung des Kindes, Schistilbeim 440 — Anbetung der Konige, Munchen 449 — Bewei-nung, Köln 449, München 440 — Darssellung, Nürnberg 449 — Glasmalerer 450 Abb. AXX/546 — Gregorsmesse, Köln 440, Utrechl 447 — Himmelfahrt Orristi, Nürn-berg 449 — Illmmelfahrt Mariu.

447 — Himmellahrt Christi, Nürnberg 449 — Ilimmellahrt Maria, Nürnberg 449 — Ilimmellahrt Maria, Nürnberg 449 — Kreuzigun, Nürnberg 440 — Richterich Altar, Brüssel-Val-kenburg 447/6 50.60 — S. Hiero-nymus, Nürnberg 449 — Sebastianiatr, Koli 448, 970 Abb, 541.415 — Sippenaltar, Koli 449 — Tripty-tion, Berlin 449, Kön 440, Mün-chon, Berlin 449, Kön 440, München 449 — Verkündigung, Nürn-berg 449 — Votivbild 447 — Schule des - 449

des - 449 der Spielkarten 350:510 27/8/9/33 /92 — Dame, Kupferstich 511 Abb. St. Severin 443/51-5/9 68 72

3.83 - von St. Sewerin 443/51—5/9/08/72 J. 83 — Anbetung der Könige, Köln 451 Abb. 547 — Bekehrung des Panlus, Köln 452 — Christus vor Pilatus, Köln 452 Abb. 548 — Ecce homo, Köln 453 — Frauzis-kus! Wundennale 453 — Glas-malerie 453/4,5 Abb. 550/1 — Maria mit Heiligen, Köln 452 — Maria mit Heiligen, Koln 452 — Porträtbilder, Bonn und Köln 453 — St. Agatha usw., Köln 451 — S. Hieronymus, Köln 452 — Tri-ptychon, Köln 451/2 — Uranla-legende, Köln 452/3 Abb. 549 — Weilgericht, Köln 452 — Zeich-nungen zu Stickereien, Köln 455 Abb. 542 — Schulbilder, Köln 453

4 5 Stephan, Glasmaler in Bern 330

des Sterzinger Altars 521 des Theocarus Altars 524 von Tiera 241 6 8

des Tucheraltara 524 5 8/9/63/79 Abb. 370:1-2-3 — Tobelholzaltar Ulrichslegende, Augsburg,

der Verherrlichung Maril 435: 7,67 – Anbetung des Kindes 437 – Heilige mit Köln im Hinter-grunde 437 Abb. 524 – Ver-herrlichung Marid, Köln 437 Abb. 528. Worms 437 Worms 437

535, Worms 437 d. 11. Veronika 374.8 85.7 97 421 8.34 Abb. XXVII — Kreis des -: 380 3.5 — Altarflugel 379 Abb. 403

u. St. Bernhard. Koln 440 — S. Bar-bara, Koln 441 — S. Katharian, Koln 441 — Formetjeang Maria, Schol 441 — Formetjeang Maria, der Maria, Nürnberg 441 — Wand-malerier, Köln 442 41 — Wand-malerier, Kön 442 41 — Wand-san Erumen 218 Abb. 2012. - der Wetterrosik 218 — Daniel in der Löwengrube 218 — Rebekka am Brunnen 218 Abb. 201;2 - Wilhelm 303 ns 71;80;427;81;7 — Klarenaltar s. d. — ux. Jutta 371 - von Wittingan 87;131/25;8140;2 3/75;9;200;19/93/5;351— Aufersie-

3/75/9/200 19/9315/351— Auferstehning 108/34/5/0 8/79/295 Abb, XII, 150 — Christias in Oethsemanic 133/4/79/219/46/71 Abb, 147 — Heilige 135/6 Abb, 151 — Kreuzigung 179/80/205 Abb, 239 — Madoma 200 — web-li-

zigung 179.80,205 Abb. 230 — Madoma 290 — Schulg des + : 170, 80 — Attarbild, Domanin 180 — Attarwerk, Prag 130 Abb. 151 b — Anbetang, Frauenberg 143,80 Abb. 157 — Kerungung, Hohendurb 205 Abb. 239 — Kreaugung, St. Barbara 180 — Madoma 125, 708.80/217 Abb. 139

76.8 80 271 Abb. 139
- des Wolfgangaltara 525 — Anton
Imbol-Lpitaph 525 — Flügelattar,
Breslau 525 von Zwoll 460 Melanchthon, von Aldegrever, Kup-Jerstich 477, von Cranach 675, von

Durer 002 Memling 580 — Kreuzigung, Lü-beck 400

Votivialel, München 667. — Frauenbildnis, Munchen 667. — Haupislar, Ingolstadt 667. — Junge Fraumit Kind, München 667. — Kreuzigung, Madrid 667. — Liegaalz, Patrizier, München 667. — Paslmen Orlando di Lassos, München 667. — Totenhild Wilhelm IV., München 668.

chen bh? — Wolfgang bol. 7 — Bildnisse 663 Miss. Francois de, Bischof v. Genf 507 Mikowec 179 Missale Komarum, Salzburg, Kreuzignng 215 Abb. 253 Mithoff 401.88 Mitthoff 461/88
Moena v., Oberstein, Abtissin, I. B.
Bruyn, B., Essen 474
Möller, Anton 479
Molsdorf 487
Monee, Johann de, i. B. Meister des
Martendebene, Kelle 448-488

Monte, Jonann ue, t. Marienlebens, Köln 441 Montfort, Haus 329 Moriz v. Sachsen, von Cranach, L.

Moriz v. Sachsen, von Cranach, L.
d. J. 079 88

- Kurfürst, von Cranach, L. d. J. 679 orus, Thomas 054 — Familie von Holbein, H. d. J., Skizze, Basel 054,

Holbern, H. d. J., Skizze, Banel 954, London 555 Mörz, Wilhelm, von Amberger 650 Moer, Lukas 298 310 51,77,423507 /28 — Magdalenenaltar, Tselen-bronn 330;496;7,500,3—4(12)37; 49 Abb, III., 6,1016 Moulant, S. 227 Mozart Anlon, Stammbuchmaler 696—

Mozart Anton, Stammbuchmaler 696— Chergabe des Pommerschen Kunst-schrankes 690 Abb. Ill, 216 Muelich — Mielich s. d. Muhlen, von zur, Sammlung, Mün-ster s. d.

Altar in Sterzing 510 9 21 2 5 46 7 7 109 71 7 Abb. 116 III. 30 -7,097.17 Abb. 116.111. 30
Altarfläger von Heisigkreustal,
Stattgart a. Rottweil 317.22.77
Abb. 111, 37 - Anberung 108.943
Abb. 116 — Grablegung 517
Handwaschung des Pilatus 518
Heisige von Almendingen, Statiger 517.22 — Kerg Alter, Ulm
517 — Kreuzigung u. Tod Mariae,
Karisrub 517.22 — Kreuztragung
des Kaisers Heraklius, Wolfegg 513
Abb. 111. 34 — Schner zemann. des Kaisers Heraklius, Wolfegg 519
Abb. III, 34 — Schmer zensunan,
Schleißbeim 522 — Schwebende
Engel, München 522 — «Hükrei
339.51 — - in Ulm 515.7 — Nachlolger: Madonna, Landsberg 547
— Passionsgruppe, Wien 529 —
Munmenhoft, L. 307
Munmenhoft, L. 307

Münster, Sebastian, von Amberger (150) Müntz 177

Münzenberger 488 Mürzenberger 488 Murer, Christoph, Glasmslerei 691 – Josas, Glasmslerei 691 – von Stimmer, T. 691 Murr, Chr. Gottl. 26/307/6

Nazarener 376 Negker, Jost de, Holzschneider 646 — Landsknechtsfolge 650 — Maxi-milson <u>p.fo</u> Abb. III, 160 Neidhardt, Familie, s. Stocker, Ulm,

Neidhardt, Familie, a. Stocker, Ulm., Monster, -Kap. Nettesheim, Agrippa v., von Bruyn, B., Köln 475 Neudörfer, Joh., Schreibmeister 20/ 101/307/505 – von Neufchatel, N.

Neulchatel, Nicolana, Portratma Neurichaeri, Nicolaesi, Portramajer in Nürnberg no 3 — Joh. Neudorler, München no 3 Neuwirth, J. 28;101/57/8/77/9/82/ 227/8

227/8
Nickel, Tile u. Tibbecke 400
Nicolaus v. Cusa, Bischof von Brixea
440 Abb. 520 — Darstellungen aus
a. Leben, Augsburg 573
— von Kremsier, Missale 128/54/5/
61/77 Abb. 171

- de Lyra, Psalterauslegung 178 - Probst von Neustift, Graduale 203

Probet von Neustift, tradunie 200 Abb. 321 2
von Riedt, Kreuzigung 15 Abb. 17
von Verdum, Altartalel 186/923
4/201 Abb. 213 — Köln, Altarachrein des S. Everginlus 363
Notice, Bernt 465/6/8/72/8/3/8/— Altar. Aarhus 405 — Altar, Reval 405 — Altarflügel, Lübeck 405 6 — Fronicichnamsaltar, Lübeck 405

Abb. 509/70 Nordhoff 23-487 Nürnberger Meister, Ecce homo 37 Abb. 32

Occam 32 Oechelhänser, A. v. 352 Oettingen, Gral, Gebetbuch von Schäu-

lelein 912

Wolfgang, von Schafner, M., Munchen, Nurshery gall

Oktmann, Henrich 220,311467

Oktman, Henrich 220,311467

Oktman, Henrich 220,311467

Oktman, Baren, Köln, Gleckergasse, Glasmalerei 390 Abb. XXVI

Okton, Familie, Wappee 528

Orley, Bernherd von, 602 — von

Dierre, London 601 Abb. III, 120

Okten, Familie, Scheibe 531

Okten, Familie, Scheibe 531

Albeydi V. K., Bavern, Scheibelien

Ostein, Famille, Scheibe 531
Ostendorfer, Michael 60 15 – 67 –
Albrecht V. v. Bayera, Schleißbeim
625 – Bittgang, Holzschnitt 625
– Gottvater in der Glorie, München 625 – Hochaltar, Regenburg 625 – Hochaltar, Regenburg 625 – Minchen 1625 – Turnierbuch, Minchen 625 – Turnierbuch, Minchen 625 – Turnierbuch, Minchen 625 – Turnierbuch, Minchen 625 – Abb. 11, 182 ster s. d.
Mulfel, Jakob von Dürer, Berlin 602
Abb. (II. 123
Multer, F. 352
Multer, Berlin 495
Multer, F. 352
Multer, Berlin 495
Multer,

Otto II., Evangeliar 36/7/56 Abb.18/30
— III., Evangeliar 16/28/64/152/93
Abb, 18/57

Abb. 18/57 — Ill. von Hachberg, Bischof 345/ 6/52—Jeronimianum 496 Abb. III, 5 Ottokar v. Böhmen 159 Overbeck 376 Oversteiz, Köln, Glasmalerei 303

Pacher, Friedrich 28:271 - Taufe

Pacher, Friedrich 28/271 — Taufe Christi, Freising 323/21/356 bis — Michael 115/271/266 bis — Mitter-Clang 211 — Hochalter, Saltra 211 — Trabletung der Königer, Mitter-Clang 211 — Hochalter, Saltra 211 — Michael 271 Abb. 110 — 2 Passions-Tafelbilder, Neu-stri 521 — S. Augustin a, Monika, Minchen 522 — S. Corgerinis und S. Korbisian-Legende, S. Korbinian

Trajan, München 110 Abb. 150
S. Korbhisian-Legende, S. Korbhisian
523 — Schaustellang Carbati, Innabruck 524 Abb. 131 — Statuen 528
— Wandgemalde, Neuatift-Weisberg 523
Pacher, M. Schule: 5274065 — Schulbilder, München e. a. 523 — Wandgemälde, Obermauern und Schloß
Patiolii, Latz. Mathema-tikan 607
Patiolii, Latz. Mathema-tikan 607

Bruck 524
Pakioli, Luca, Mathematiker 594
Philer Altar, a. München, Nat. Mus.
Palacky 179
Palladin 176
Palma Vecchio 160
Pangert, Matth. 100

Parker, Elisabeth, von Holbein, H. d. J. 657 Abb. III, 174 Parker 413 Heinrich 283

- Heinrich 283
- Peter 310
- Werkstatt 433
- Parzival 54,9 - Runkelstein 252
Passavant 26,307,8,76
Pater Sersphicus, Meisster von St. Severin, Tript., Köln 453

werin, Tript., Köin 453
Patera, Ad. 26
Paul 73/488
— von Limburg 54/308 — Stunden-buch des Herzoga v. Berry 250/65/ 6 Abb. 326

Paulus, E. 351 — Nikolaus 73 Paumgartner, a. Dürer Pavel, K. 179

Pelerin, Jean, Musterbuch 594 Peltzer, A. 73

Pelter, A. 73
Peter, Sammung, Köln 453
Pencz, Goorg 131,40,05,50,81,93
Pencz, Goorg 131,40,05,50,81,93
Pencz, Goorg 131,40,05,50,81,93
Pencz, Goorg 131,40,05,50,81,93
Pelter State Control of Control

keit 616
Pentelyack, Hermann, Glasmaler in Köln 450 Penynck, Heinrich, Bortenwirker 390 — Johann, Tuch-Kaufmann 390 — ux. Agnes 390

mem, tuch-Kaufmann 300 — un. Ages 300 — un. Ages 300 — Peringdoffer, Schadtins, Allar aus Wolgemut Schule a. d. Perkmeister, Hans, Wolgemut Schule, Nürnberg 260 — Peter, Abt von Metten 216 Peterna (Adenthed 690 — Peterna (

man 851

Degenhart, von Wertinger, Neu-Otting 661
Pieifler, Franz 227
Pfenning 278/308
Plinzing, Melchior, von Hans von Kulmboch 609

Plister, Drucker in Bamberg — Boners
Lödelstein 526 — 4 Historien von
Pleisderer 306 — 509
Plag, Familite, I. B. 462
Pling, Familite, I. B. 492
Pling der Gutel, Herrog v. Burgund
Pling der Gutel, Herrog v. Burgund
Ger Küme 3056
— der Küme 3056
— der Burgund 1056
— der Rüme 1056
— von Freising, von Wertlager 605
— von Freising, von Wertlager 605
— Abb. III. 184 err, Glasmaterei 607.

Abb. III. 184 — II. v. Spanien 476 — II., Graf von Virneburg u. Neuen-ahr, Köln, Glasmalerei 454

Philippi 73 Pinder 305 7 Dr., Rosenkranz Maril 611 —
Speculum passionis 611
Piombo, Sebastiano del 102

riomoo, Sebastiano dei 102 Pirkheimer <u>682</u> — Brief Dürers an-aus Venedig 585 — Wappen 567 — Willibald, von Dürer <u>602</u> Abb. III,

Pisanello 250:82/526 Piantin Moretus, Antwerper Bibel 105/8/78

Plantin Morcus, Antwerper Bibel 1958/18
1958/18
Pierdenwurt, Hans 39063—477.33
Pierdenwurt, Hans 1950, 177.31
Pierdenwurt, Hans 1950, 177.31
Normberg 263.— Anthening der Hirren, Minchen 263.— Anthening der Hirren, Minchen 263.— Morting 1950, 177.32
263.— Verbindinger, Minchen 264.— Wilden 278.— Odderer Pinnsen 264.— Verbindinger, Minchen 263.— Schulzbehalter 595.31
263.— Schulz kharierenberg, Dieselschild 363.75, Neinberger 263.
263.— Schulzbehalter 595.31
263.— Schulz kharierenberg, De-Claika 1779.06. Abb. 174.
264.— Verbindingeren 263.— Abb. 174.
265.— Schulzbehalter 263.— Schulzbehalter 263.— Abb. 174.
265.— Willesterphant 263.—

heim 508 Preclaw von Poparell, Bischof 179 Predi, de 502 Prokop v. Mähren 189 Paeudo-Grünewaid a. Simon v. Aschaf-

leaburg Questenberg, Frau, von Bruyn, B., Köln 475 Quocote, Simon George of, von Hol-bein, H. d. J. 050

Radislaw von Kaulin, Begegnung des h. Wenzel mit - 173 Abb. 196 Radtoldt, Erhardt, Drucker 536 Raesfeld, Gottfried v., Domherr, von

Raesteld, Oottfried v., Domberr, von tom Ring, H., Minster 478 Raffael 4/8/12/39/14/1/70/223/320/602 /10 — Galisthea 474 — Kreuzfra-gung 475 — Krönning der Maria 12 — Madonnen, Florentiner 176 — Schule von Athen 20 — Sixtina 12/195 — -ischer Akademismus 170 — archiel e. 10/186 - - schule 010/80 Ramperstoffer, Chunraf der - s. d.

Ramic 669
Raoulda Presies, Cod. Cité de Dieu 413
Raphon, Hans 461/2/8/88 — Braun-schweig u. Hildesheim 462 — Tri-ptychon, Halberstadt 462 — Tri-ptychon, Halberstadt 462 — Tri-bil 27 — Wandelptychon, Halberstadt 402 — Tri-ptycha, Hannover 401/2 — Wandel-altar, Hannover 401 Raspe 307

Raspe 307
Ratgeb, Jörg 642 — Herrenberger
Altar, Stuttgart 642 — Herr und
Dame, Frankfurt 642
Ratpert, Mönch von St. Gallen 314
Rauch 567
Rauchenberger Epitaph, Freising 207
68/11/520 Abb. 242

— Johann 271 Reber 341/52 Rebmann, Alb burg 549 Redlich 209 Albrecht, Altar, Rotten-

Durg 2009
Redinger, Ludwig 691/1 — Opfertod
des Marcus Curtius, München 66/2
— Schlachtenbilder, München und
Stockholm 69/3/7
Rehlingen, Konrad und Kinder, von
Strigel, B., München Abb. XXXVII
111. 74

111, 74
Rehlinger in Augnburg 642/8 — Bitdnisse von Hans zu Schwaz 650
Rehm, Affra, von Amberger 652
Reichlich, Marx, Hochaltar, Heiligenbluf 574/003
Reider, von, Sammlung 308
Reimers 488

teimers 488 teinoldus von Euskirchen, i.B. Meister der H. Sippe, Gregorsmesse, Ut-

recht 447 Rembrandt 45/65/69/71/133/5/63/ 206/46/50 94/689 — Nachtwache 293 — Weinender Sani 238 — -e

203 — Weinsender Saul 238 — e Farbennysik 200 Rembrandt und Grünewald 622 Renard, Edm. 256 Rettberg, v. 20:307 Rettberg, v. 20:307 Rettserg, v. 20:307 Reussing, Stifter, i. B. Bruyn, B. Köln 47 Köln 47 Köln 47 Köln 48 Köln

130 Richental, Ulrich v., Chronik, Kon-stanz 513-5:26/7;36,41 Abb. III, 41/8 41/8 Riedt, Nikolaus von s. d. Riehl, Berthold 27/228/69

Richl, Berthold 27:228:09
Riemenschneider, Tilman, Marienaltar, Creglingen 578 — H. Blutsaltar, Rothenburg 578
Rinck, Johann 389,450
— Peter Dr. 389,445 Rink, Hermann, von Bruyn, B., Köln 475

Rode, Hermen 464-5/6/7/8/88 -

Rode, Itermen 404—516/17/8/88— Altar, Sorunda 404—Hochaltar, Stockholm 404—Lukaaptar, Libo-ct 404/8/9 Abb. XXXI 268— Triptychon, Schwerin 404-8/4/2/9 Roger van der Wyden 430-8/4/2/9 17—Beectsung 437/46—Drei-boligastiar 437—Verkendigung 42/3/48-41/10/1 Abb. 35 Ropstein, Olsbander-Werkstatt in Frei-burg 311-6/2/8

Roritzer 189

- Konrad u. Matthias, Nürnberg 225
//5/6/87 Abb. 336
Rosenthaler. Martin, Wolgemut
Schule, Nürnberg 556
Rothe, Joh. 74
Rothflasch, imbol-Epitaph, s. Nürn-

berg Rothschild 351 Kothschild 351 Rottenhammer, Joh. 695—6 — Kunst-schränke 696 — "Victoria", Stich 696 Abb. 111, 215 Rubens, Peter Paul 22/71/476/668/ 59/92

89.92 Rudoll II. 476:9:689:9114 — Bildnis-malerci 650 — Triumphbogen 624 von Heintz, J., Wien 802 — IV. v. Osterreich, Fenster 201 Ruesch, Nicolaus, gen. Lawelin in Basel 5067 Ryht, Johann v., v. Bruyn, B., Köln

Bachs, Johannes 223 Sadeler, Stiche 695 Sadeler, Stiche 695 Salzburg, Frau, von Bruya, B., Köln 475 Abb, 579 Sandrarl, Joachim 477/618/21/85/8/ 93 — Deutsche Akademie 690 Sapientis, Jean = Hans Witz ? 506 Sauchert, Fr. 227

Sauerbeck, E. 120

Sauermann 681 Saz, Johann, Ackermann aus Böhme 58 Schäler, Dietrich 483 — Karl 488 Schäler, Familie, in Ulm 642

Schäler, Familie, in Um 642
Schäufelein, Hans Leonhard 960,921
00011-3/31/40/07/96 — Albeiden
mahl, Berlin 211 — Altar, Anhausen ml.i — 1d. Oher St. Veil
211 — Anhbeing des Lammes,
2121 — Anheimen des Lammes,
Estel 0.13 — Autler-eckung des Lammes,
Larun 912 — Bildnaise 012 — Bildnais of 18 — Bildnaise of 18 — Bildnaise of 18 — Bildnaise of 18 — Christyaterac Hardy, München und Nürnberg 0.13 — Christyaterac Horaz, München und Nürnberg 0.13 — Christias sine Kreuz, Karlenbe 613, Oriritius sine Kreuz, Karlenbe 613, hem 813 — Cerstgeriere Alter.
Christian in Kreak, Kirische 813.

Orthogo 21.1—Cerstian in TemAnna Frigel. Nordlage 81.3—64.

48. **Sagers. Nordlages 81.3

48. **Sagers. Nor

Scharfzandtlenster, München 551 Schedelsche Weltchronik 26/565/7/81 Schedelsche Weltchronik 20/30/3/1/101 Scheffer, Peter, Buchdrucker in Mainz, Justinian, Aschaffenburg 52/6 Scheibler, Ludwig 27/487/560 Scheret, Valentin 583 Scherfleyn, Hermann, Schreiner-

Scherflgyn, meister 437 Schiller 312

Schiller 312
Schianerr 307,51
Schinnerr 307,51
Schinnerr 307,51
Schinnerr 307,51
Schinnerr 307,51
Schinerr 307

— 1 obtas 26 — Pieta 179 Schmitz, Herm. 28/226/71/487/8 — J. 307/51 Schmölzer 266 Schnaase, Karl 27/1 83/362/76/471/81 8/5/00

Schmane, National Schmidgen, Alexander 457.
Schmidgen, Alexander 457.
Schmidgen, Alexander 457.
Schomhorn, Kennonikas in Würzburg 1. B. 561.
Nürnberg 564.
Schongauer, Brüder 632.

Kapar 517.

45*

engel B., 1541 A&B. To —Schule Scholitz, Hais, vor Festelm, M. G. Scholitz, Talis, vor Scholitz, Hais Scholi

Abb. III, 89
Schülein = Schüchlin s. d.
Schultz 269
Schultz, A. 73
Schüttenbeim, Heinz 303
Schüttenbeim, Heinz 303
Schüttenbeim, Heinz 303
Schüttenbeim, 2025 — Altartafeln, Munchen e. s. 2025 — Sebstbidisis m. Fran, München lessen 2025
Martin 262 — 4 Tafebilder, NürnMartin 262 — 4 Tafebilder, Nürn-

Martin 220 — 4 Tatelmiter, Nursberg 526
 Ulrich, Epitaph 529
 Chwarezberg, Joh, von, Memoriale der Jugend 613
 Schweiter, H. 120
 Schweiter, Abb. 249
 Schwidelt, Wappen 401
 Schwytzer, Hans Jakob, von Stim-

Schwyrzer, frans Jakob, von Stim-mer 691 Scorel, Jan 474,57(82,657 Seeger Bombeck, in Leipzig, Bild-teppiche 628 Segele von Hamme, Abtissin, l. B. 404 Abb. 505

404 Abb. 505 Scidits: 72 Sciter, F. 73 Selva, Grorges de, von Holbein, H. d. J. 655 Abb. III, 172 Sensenschmid, Buchdrucker 566 Sensenschmid, Buchdrucker 566

Senienschmid, Buchdrucker 568 Seppin 12:48 Seppin 11:77 Seymour, Jane, von Holbein, H. d. J., 252 — Wandmalerei von Holbein, H. d. J., Whitehall 258 Siegra, Herra v., von Bruyn, B., Kolin 475 Abb. 232 Sieradorf, Stephas vön, Propst 138 Sighardt, J. 27177897008;51 Signamd, Ksiner 189, 346, 52 — 22st 3388-255,407

Sigmund, von Niedertörr 270

— von Jauffenberg 271

Silber, Ail. 209

Simron von Niederaltaich Iat. Lehr-

sch für Maximilian I.: 225 Abb. 273 Simon v. Aschaffenburg, Flügelbilder zu Grünewald 623 Simone Martini 123/77 — Darstel-lung 397 Singer, W. 73

Singer, W. 73
Slüter, Claus 506, Kruzifixus, Dijon
380

At 2:86/90/2 — Soldaten-

380 Solis, Virgil 613/86/90/2 — Soldaten-Iries 686 Abb. III, 206 Souch, M., s. Parker, Elisabeth

Southwall, Sir Richard, von Holbein, 11. d. J. 255 Abb. 111, 171 Spengler, Konrad, Glasmalerei 239 Spinello Arelino 398

Spitzweg 100 Spranger, Bartolomäus 694.5 Springer 27 Springer 21 Springenklee, Hans, Glasmaler und Graphiker 010

Stadler 351 Stammler 351 v. Stein, Freib. lung Cappen-

berg, Glasmalerei 305 Steinbrecht 483 Steinhausen, G. 73/4 Steinkop, Jan, i. B. Köln, Kreuz-stab 390

Stephan v. Sierndorf, Propet 138 Stephani, H. 220 Sterr, Hans 034 - Olasmalerei 032

Sierr. Hans 524 — Ollsamalerei 222
Stiansur 28
Stiansur, Tobias 599.1—2.23 — Elisabet Lochmann, Basel 504 Abb, III,
210 — Hans Jakob Schwytzer,
Rasel 621 — Hans rum friter,
Schaffhausen 558.91 — Josias Murer
Basel 622 Abb, III, 411 — Münsteruhr, Straßburg 292 — Zeichnungen
ow. 602 new. 692 Stinko von Hasenburg, Erzbischol 181

Stanko von Hasenburg, Erzbuschol 181 Stiftney, Th. 220 Stockbauer, J. 101 Stockenburgerfenster, Stuttgart 334 Stocker, in Ulm 541,50114,040 — 4 Altarfügel und Predella, Sigma-rimen 50,000 — Innerster Ge-

Stocker, ar Ulm %1.501.16.09 - 1 Christoper 3 - 1 Jingsweg compared to the transport of the stocker of the stoc

— David u. Goliath, München 201

— Familie Cuspinian, Berlin 200

— Marienaltar, Berlin 201

— Porpheen, Stuttgart n. Augsburg 201

— H. Sippe, Nürnberg und München 201

— Juhann, Altar in Zell 260

— Yvo, Altar, Frankfurt 260

— Altar aus S. M. Calanca, Basel 260

Strianer 376 Stoesen, Klarge, Stilterinschrift, Glasmalerei, Berlin 453 Abb. 550 Strondanck, Joh. v. der, Burger zu Coeine 453

Suelnmeigr, N., Marienlelder Attar, Münster 450 Sueß, a. Hous v. Kulmbach Surrey, Earl ol, von Holbein, H. d. J. 057 Abb. III, 173

Stister Vreydzwant van Malburg I. B. 378 Syrlin, Jörg, Bildhauer in Ulm 551 /2/61/76/78 — Chorgestibl, Tier-darstellungen 52/6 7 — Möbel 57/6 /f — Portraitplastik 57/7 — Jörg dt. J., Hochattar, Stottgart 51/6 Abb. III, 88

Tadra, Ferd. 26 Talhoffer Fechtbuch 526/30/41 Abb. 111, 49

Terey, Gabriel v. 631 Abb. III, 143/4 Tersteegen, Gerhard, Magister, i. B. Meister des Marienlebens, Kreuzmeister des Markentecens, Kreur-abnahme, Köln 440 Teuerdank, Verfasser: Melchlor Pfin-zing s.d. — von Burgkmair <u>640</u> — von Schäulelein <u>91</u>3

Thausing, Moriz 27, 9
Theoderich von Prag 87,155,0,9,01(
2)(3,295 — Augustin u. Hierosymus
102/3 Abb. 183 — Kreuzigung 155
60 1/2 Abb. 182 — kreis 162 —
Schule des : Anberung des Kindes
125,79 Abb. 183 — Muhihauser
Altar 162 Abb. 184

Thode, Henry 27:272|8|93:307|8|50| Thukydides, Blatter zu -, von Breu. J. d. J. 650 sürler, Imhol-Epitaph, s. Nürnberg

Dürler, İmhol-Epitaph, s. Nürnberg Fiefenthal, İtans, in Basel Son Tietze, Hans 227.8-488 Titly-Kspelle, Allötting s. d. Tintoretto n92.4 Tiroler Meister, 15. J. 2 H., Verkündgung 83/4 Abb. 75 Tizian 142/0477709 Tomaso da Modena 155

Tom Ring, Hermann 477,8/81/3/7 — H., Selbstbildnis, Münster 477/8 — Luidger d. A. 477/8/1/3/7 — Luidger d. J. 477/8/1/3/7—Selbst-

bildnis, Basel 477 Nicolaus 478/81/3/7 or florst, Adelheid, Votivbild,

Tor Horst, Madrhed, Vourbild,
Tort, Hann, wo Speir 260, 7,81
Tane, Hann, Land, Hann, H

Tucher-Altar, s. Hans v. Kulmbach
-- Fenster 282
-- Elspet, von Dürer, Kassel 589
Abb. 111, 102

Abb. 111, 102

- Hans, von Dürer, Weimar 559

- Katharina, von Schäufelein 613

- Lorear, von Schäufelein 613

- Stelan, Wappen 507

- Ursuts, von Dürer, Weimar 550

- von Wolgemut Schule, Kasael

- von Wolgemut Schule, Kasael

Tock, von Holben, Porrit 119 Abb. 22

Tybes, Dirk, von Holben, Il. d. 1055

Udeman von Erkelenz, Jakob, Pastor

von Walltorn 449 Uffenbach, Philipp von, Lehrer Els-Ullenbach, Philipp von, Lehrer Els-beimers 204 Ulmer Meister, Hochaltar Blaubeu-ren, Plantik 526 718 Abb. III, 87 Ulrich, Oral v. Warttemberg 551 1038 — Herzog v. Württemberg, i. B. Schloß Lichtenstein 529 Unger, Bordürwirker 381 190

Urach, Stephan, Musterbuch 86 Abb.

Urs. Gra dal 2 33 43 — 68 86 92 — Buchdeckel, St. Blassen 232 — Buchdeckel, St. Blassen 232 — Thereins Caronia 233 — Coldstein Communication of the Coldstein Coldstei Varnbühler, Ulrich, von Dürer 602

Vasari 77,016 Vodelgart, Frau, Runkelstein 252 claus, Meister in Riffian 237:46 onese, Paolo, Vision der H. Helena 102 Verrocchio 59:598

istor-Polerin, J. a. d. Vistor-Peierin, J. a. d. Villard de Honnecourt, Musterbuch 85 370 — Porträtner 85 Abb. 81 Vincent, Sammlung in Konstanz 324 Vintler, Niclas. a Sommerhaus auf Runkelstein 252/4 Sammlung Bonn Virnich, Frou Dr., Sammlung Bonn 440 53

Viteltio 183 Vitruv <u>85,590 682/4</u> — Beham, H.S., Stiche zn • <u>015</u> Vitzthum, Georg, Graf 201/26/321/

25,51 Vogtherr, Kunstbüchlein 032 Volkhamer-Fenster, Nürnberg 551— Imbol-Epitaph 298 Abb. 309— Lusigarien niii von Volkrich 144 Voll, H. 27,73,488 Voller 33,4 Vries, Vredemann de 479

Wasgen, G. F. 20:177/307/70:540 Wackenroder 20 Waerbeck, Joh., von tom Ring, H., Münster 478

Münster 478
Wagner, Epitaph von Schäulelein p13
Walch, Jakob = J. da Barbari, Hof-maler Maximilians 590
Wilchegger 271
Wildburg, Fürst, Samminng, Wolf-egg a. d.
Wilerstein, Samminng s. Nürnberg

Waiterstein, Samminng s. Nürnberg and Augsburg Wallral, Rauonakus 370/4 Waiter, Veronika, Priorin von S. Katharina, Augsburg 559 Waiter, Ulrich, Epitaph 558 Wankel, Otto 180 458 Warham, Erzburkol v. Canterbury, von Holbein, H. d. J., 254

Weber 20 — Paul 73

- Sammlung, Kötn s. d. Wechtlin, Hans, Farbenholzschnitte 631/71
Wedich, Hermann v., von Bruyn, B.
d. J., Nöin 470 Abb. 584
Wedigh, Kölner, von Holbein, H. d.
J. 552

Wehme, Zacharias, Fürstenbilder 679 Weigelsche Sammlung, Multscher, Kreurtragung 520 Weingartner 205.9,70.1 Weinhold 73 Weinschröter, Sebalt, von Nürnberg 272/307

Weinschroter, Seball, von Närnbeig 27,1,597
Weilsehorn, Alexander, Drucker in Augsberg 211, 201
Weilsehorn, Alexander, Drucker in Augsberg 211, 201
Weilsehorn, Alexander, Drucker in Augsberg 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexander 211, 201
Weilsehorn, Alexa

Wernicke, E. 227 Wertinger, Hans, gen. Schwabmaler 601,0—7 — Bildnisse, St. Kolo-man e. s. 607 — Ernst v. Bayern 606—Glasmalerei 607—Johann III. 000—Glasmalerci 007—Johann III. 605— Ludwig X. Bon — Maria Jakoba 605— vhilipp v. Freising 605— id., Glasmalerci, Berlin 604. Abb. III. 184— Porträtist 603/6— Triptychon, Innsbruck 603/6— Wilhelm IV. 606. Werermann 308 Widmann, Dr., Obervogt von S. Bla-

sien 028 Wienecke, Hertha 351/2

Wietzinger, Johann 505

Wild, Hans 450|550-1 - Branden Widd, Hann 450/550—1 Branntenburgfenster, Langenburg 231.

Dubenburgfenster, Langenburg 231.

Dubenburgfenster, Langenburg 231.

Dubenburgfenster, Langenburg 231.

Glammalerei, Werkhaff, Ulm 342.

Glammalerei, Werkhaff, Ulm 342.

Glammalerei, Werkhaff, Ulm 342.

Glammalerei, Verhauf, Ulm 343.

Kramtefenster, Ulm 353.

Amdelseinburg, Frachet i. O. 353.

— Rondecheiben, Erheck i. O. 353.

— Rondecheiben, Erheck i. O. 353.

— Wilkmern 11., Graiv on Hennegau und Wilhelm 11., Graiv on Hennegau und Ulv., Herug von Bayen 151.68.

Withord III., Cral won Hennegau and Irolland 303 on Buyern aliabed, and the state of the state o

stein 252 — v. Orleans und Amelei, Ronkel-

soren 252 Willchalm v. Oranse, Handschrift 105/74,9/227 Willems, Familie, Köln 380 Windeck, Gaffel, Inventarbuch in Köln 367

Windelband 73 4 Wingenroth 351/2 Winrich von Kniprode 414 Grafenberg - Wigalois,

verkindiguing, Modena 512.3 Abb. 111, 28 Wocel 179 Woensam, Anton, Glasmaler von Worms 453.76 — Glasmalerei 470 — Holzschnitte 476 — Tafelbild 476

Wolframy, Eachenbach 170 Illustr. 527

weiteram. Kedwebach 79 Blustar. 237
weiteram. Kedwebach 79 Blustar. 237
weiteram. Kedwebach 78 High-1903
(4-7, 613, 640) (4,8 W/2,010 —
Altra. Craibben 250 — Altra.
Dadelwidd 260 — Altra. Schwebach
scheme 383 — Altra. Schwebach
Mackelo 18d — Blüdebusteren 251.
Heiteram. 240.

Imitator 4 462 - milatof *4 462 - Werkafatt 592:807.8 — Altar, Zwickau 5645 80 Abb. 111, 92 — Bildnisse 503.80 Abb. 111, 90 — Peringsdörler Altar, Nürnberg 565, 307 Abb. XXXVIII1, 121:111, 77 - Schatzbehalter 526, Abb. 111, 78 — Schedelsche Weltchronik 505

Woltmann, Allr. 27:100:77:9

- Pangerl 177 Wormann Abb, 202 Wulff 107/20

Wünsch, R. 74 Wurmer, Nikolaus 155,6/9/79/315

— Porträts, Karistein 155 — Stammbaum der Luxemburger, Karistein 155 — sachule 179

Wallenweber in Lübeck 355

Wolfflin, Heinrich 27;9;48;9;50;74;5 | Wustmann 29 ;583,94 | Wwarich, Hen Wustmann 29

Wyarich, Hermann 374—8.80.391;
8.9(42)2(44),81,7 — Heimsuchung
378 Abb. 400 — Klarenaltar, Darstellung 83 Abb. 73 — Madonan
mit Heitigen 378 Abb. 407

H., Schule 379,80.2(5)5 — Kreuzigung 379, Abb. 404

Werkstatt, Kruziffaus mit Heiligen
378 Abb. 404

Zainer, Günther, Drucker 53 burg 555 - S. Anna. Nürnberg 556 - Standfiguren, München 556 Abb. 111. 68 - Tafelbilder, Karlsruhe e. a. 550

Zevio 401-526 Zucker 29 Zuydwyk, H. 28 Zwierlein, Olasmalerei 450 — Sammlung 438 Zwingli 24 633

Ortsregister

Aschen, i. B. von Dürer 601 — Johann von «, s. d. — Richterich bei «, s. d. — Domkspitei: Altarwerk 455 Abb. 553 — Meister der Kreuzigung 472 — Sammlung Flamm: Meister des Marientebens, Kreuzigung, Köln 441 — Sammlung Lersch: Kreuzigung 380 — Münster: Kerlaschrein 378 — Schutzmaatleibild 455 — Suermooff, Mus. 171. Katharina 67-97,303 Abb. 100 m.

Aargau, Bildwirkerel 629 Aarhus, Notke, Hochaltar 465 Adelberg, Zeitblom-Altar 550 Abrtal, Utrechter Altar 380 Aix, Verkündigung 513 Aldekerk, Kloster Kamp bei -, s. d. Alemannien 302/9/10/1/2/3/4/5/30/9/

Meister des Neusitzer Altara 462 Allgün, Hans Multscher aus dem, s. d. Allmendingen, Maltscher aus dem, s. d. Allmendingen, Maltscher, Heilige, a. Stuttgart Alpenländer, österreichische, Holz-schnitzerei §74 — aüdostdeutsche §25

Alpirabach, Rundscheiben, Stuttgart

Alprisonen, name 541/23 Altenberg, Abteikirche: Bruyn, B., Glasmalerei 475 — Glasmalerei 383 /4 Abb. 471 — Meister von St. Semein, Olasmalerei 453 — Woen-

[4] Abb. 471 — Meister von St. Se-verin, Glasmalerei 453 — Woen-sam, A., Glasmalerei 476 Altenberg a. d. Lahn, Marienschrein, Tafelmalerei 307 Altenbeim, St. Wolfgang: Fresken 197/201/65 Abb. 221 191/201/05 Abb. 221 Althorp. Holbein, H. d. J., Hein-rich VIII. 055 Altmark 403/71. Neuendorf i. d. v. a.d., Altmithledorf, Kalvarienberg 520 Altmithlendorf, Altar 191/201/4/7 Abb. 237

Altötting, Tillykapelle, Glosgemälde 330 Amberg 275 Amelsbüren, Körbecke, Kreuzigung, Münster 457 Abb. 550 — Meisster v. Liesborn Schule, Flügelbilder, Münster 458

Amerika, Bruyn, B., Glasmslerei 475

Münster 436- B., Glanselerei 437

— Meister von St. Severia Glässen

St. Severia Glässen

St. Severia Glässen

Hausbucht, Rogferrisch 342 Abs.

Hi Selv Sprich 172-8141

Selv Sprich 172-8141

Anhalter, Cranschote Bilder 23.

—Ashausten, Bereifstitzerischen; Schälzeiter, Altra 241

Anhalter, Cranschote Bilder 23.

—Ashausten, Bereifstitzerischen; Schälzeiter, Altra 241

Anhalter, Der von Albert 184

S. Kahneria 402

S. Kahneria 4

169.70/2/265 Abb. 103/4/200
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Arristald 462
Ar

6. d. Augsburg 64 235/72 4/6/310/5/531/ 638 40-50/00/3/86/8 — Afra-kapelle 557 — Andachtsbücher 443 — Briefmaler 541 — Dominikaner-

kirche 555 — er Feste 647 — Gold-und Silberschmiede 642/90 — Heisterbacher Altar 366 — Fiolz-J. C., and a. d. d. Busholt Friedman and the state of the Chorlenster 332 — Holbein, H. d.
A. Weingartner Altar 52. — Medaillonienster 330 Abb. 410 —
Medaillonienster 330 Abb. 410 —
Schaffler, M., Allerheitigenaltar
642 — Stocker, Knorringer Talen
550 — Wild, Marienlenster 551 —
Furst Fugger: Amberger, Junger
Fugger 552 — Hans no Schwar,
Mannl. Bildnin 650 — Calern: Allerdorler, A., Gebort Maria 661;
S. Quirin 664 — Apr. U., Flügeldlar 252 — Pera, J.d. A., Schlacht bri Cantar 148 — Burginatir, H.
Lateran 261 . - S. Con. 252 641;
. S. Perre Edit, S. Schacht Det Canara 2819; . - Tripychen (1712);
514/20/7 Avigaon 123/4/8/31/44/77/200/372— Avigoon 123/4/8 31/44/77/200/372— eserr Akanburarnée 106 — eserr Schüle 251—Freelen 102 — Missale des Nic. Ricardi 128 Abb. 130 — Musée Calvet: Cod. 71/124/8 49/3 34 Abb. 107 — Papsphalar: Tour de Is Garderobe, Falkenzucht 251 5/2 Abb. 306. 278 Avio, Schlöß der Kastelbarker über -23/2/3 Abb. 278

Baden, Lerch, N., Kruzifiz 577 -

Baden, Lerch, N., Kruzifiz 572.

Marigaraleu von - 502. — Wandgemilde 251;2

Baltische Provincen 403

Bamberg 177;772.5 s 8;82,91;308.—

er Altar, s, Munchen.— er Fenster
283.— Chorgestuhl 278.— Franzinkanerkinche 308.— Francaisrche
294.— Chor zi U. L. Fran 275

Philter, Drucker in s. a. d., – von Abb. 337 — Minnaturen 3045 — Phater, Drucker in - s. d. — yon Reider, Sammlung 306 — Stocker, Tafelbild 550 — Bibliothek Lat, Bibel, Intilaten 3045 Abb. 370, 7— Galerie: Cranach, L., Gabriel v. Eyb 625 — Hans v. Kulmbach, Marien-leben 610 — Museum; Oethsemane

and the second control of the second control Wandmalerei von Holbein, H. d. J. <u>658</u> — Heintz, J. aus · s. d. — Himmelzunlt <u>697</u> — Holbein, Am-brosius in · s. d. — Holbein, H. von-, s. d. — H. Holbein d. J.: Chri-and Eva (1514) - Frau u. Kumes. Amorbach 654 - Frau u. Kumes. 654 Abb. III, 168; Gilaamalerei. 658; - Madchenbildnin Madonna Amerbech 631, - Fras u. Kusier 624 Abb. III. 10; - Glasmiterio 634 Abb. III. 10; - Glasmiterio 634 Abb. III. 10; - Glasmiterio 635 Abb. III. 170; - Madema (1953) 621; - Portrierechnung 1953) 621; - Portrierechnung 1954 Abb. III. 170; - Wandreyold 1954 Abb. III. 170; - Wandreyold 1954 Abb. III. 170; - Wandreyold 1954 Abb. III. 170; - Madema (1954) 632; - Glasmiterio 623; - Kreuzi-Marier 1954 Abb. III. 170; - Politici 623; - Kreuzi-Marier 1954 Abb. III. 171; - Patienterio 1954 Abb. III. 171; - Patienterio 1954 Abb. III. 171; - Patienterio 1954 Abb. III. 171; - Goldens and de Terre 623; - Glasmiterio 1954 Abb. III. 171; - Goldens and de Terre 623; - St. Hierosymu 53; - Hierosymu 53; - Hierosymu 53; - Hierosymu 53; - Hierosymu 53; - Karling Jahansa (1954) - Jah. 11; - Schriebbickleine 1954 Abb. III. 175; - Schriebbickleine 1954 Abb. III. 175; - Schriebbickleine 1956 A /l; - Seelandschalt 637; - Tod der Lucretia 630 — Meister von 1445: S. Martin 513 Abb. 111, 30 — Stimmer, T., Elisabeth Lochmann

621 Abb. III. 210; - Hans Jakob Schwytzer 602; - Der Künstler o. Frau 602 Abb. III. 211 - Striget. Y., Altar aus S. M. Calanca 260; - Urs Gral, Zerchnungen 632; - Urs Gral, Zerchnungen 632; - Urs Gral, Zerchnungen 633; - Hans 100; - Urs Gral, Zerchnungen 634; - Urs Gral, Zerchnungen 634; - Urs Gral, Zerchnungen 635; - Jackim und Anna 210; Abb. III. 22 - Rathaus: Glaser, A., Standesschwichen 624; - Grandesschwichen 624; - Standesschwichen 624; - Standesschwich 625; - Samulaung Bacholerin Burk.

riolbein, H. d. J., Wandmalerei 038 85 — Sammlung Bachofen-Burk-hardt: Verkundigung Taleibid 437 — Sammlung Dr. Cere: Baldung, H., Tod u. Madchen 029, Abb. III, 144 — Sammlung Paravicini: tom Ring, L. d. J., Seiburbildinis 477 Baumburg, Kreuzigung 568 Bayern 27134,4477,879 — 91 (46)8) 201 4 15 35 64 71 83 3078 10 57 24/9 30 951 61 498 528 63 8 - 82/ 6001 6 86 — Kunst, bayer, 27 189 1204 6 77 16 25 8 65 73 330 Abb. 220 fo 77 lo 238 9 5 7 3 30 Abb.
100 g (2311 2 401) XVIII. 1 2 - observeich, 201 2 (3 Abb. 233 - observeich, 201 2 (3 Abb. 233 204 2 - observeich, 201 2 (3 Abb. 233 204 2 - observeich, 201 2 (3 Abb. 234 204 2 - observeich, 201

eo7 Bayreuth 177/307 Bebenhausea, Kloster: 351 — Maria aul dem Thron Salomos, Tafelbild 270/341 — Meister v. Mesk 188 Belgien 201 - -ische Kunst 118

220/34 — Meister v. Medischen 131
Beigern 201 — sieck Kunst 118 —
If rande-weig, Mairetree 132
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. while Nauer, 128
Beneidstubere v. Meister, 128
Beneids gorie der Hollart 605; Fluchl nach Agypten 624; "Gebruf Christi 654 Abb. III, 170; Kreuzigung 654 Amberger, Chr. K. Art V. 650; Sebastian Münster 251 — Baldung, 11. Agontikopi 627; Deweisung 627; "Clissmakerel 6215.7 Abb. 111. 139 40; "Graf zu Lewenstein 627; Kreuzigung 627 — Brenkers 647; Kreuzigung 627 — Brenkers 648 — Beruf 64 Abb. 466 — Beruf altar 379 80/4 Abb. 406 — Breup, B., J., Madoma 648 — Bruyn, B., Bildnisse 475 — Burgkmair, H., Familie 645; - S. Barbara, Ber-lin 645 Abb. III, 159; - S. Ulrich, Berlin 645 Abb. III, 158 — Cra-mach, L., Albrecht als Hieronymus nach, L., Albrecht als Hieronymas 674; - Bärtiger Mann 675; - 2 männl. Bilduisae 676; - Passions-bild 674 — Deichsel-Altar 87,97; 110/295/303 Abb, 100 de m.18/364 110/295/303 Abb. 100 die m.183/364

- Dürer, Friedrich d. Weise, 592;

- Jakob Muffel 602 Abb. 111, 123

- Fisher, C. v. Kreuznach, Bild-nisse 679/88 Abb. 111, 204/5

- Hans v. Kumbsch, Minnel. Por-trät 610:1 — Hans zu Schwaz, Anna von Ungara 650 — Heiligen-sudder Triptycon 403 — Hobein,

H. d. J., Georg Gisze (S): - Bartiger Mann (M): - 50 Bhr. Mann (M) dener Alfar 424 — Penez, G., Bid-nise oli — Schongsuer, Anbetung der Hirten 10.540 Abb. 118 — Schlichlin, Pilatusaren 550 — Socat, Talebild 408 — Socater Antepen-dium 359; 408 Abb. 442 — Strigel, B., Marienaltar Sul — tom Ring, L. d. A., Jobet van Keppel 477 — tom Ring, L. d. J., Hochzeit zu Kana 477 — Veronikumstare 428 — Wonstam, A., Talebild 476 — Witz, Basier Alfar 507 — Abb. 111, — Womann A., Tadelbild 4D-1.
— Womann A., Tadelbild 4D-1.
— Womann A. (Londenthild burst 1920 AM: 11) 21; Norpe and 1920 AM: 11) 21; Norpe and 1920 AM: 11) 21; Norpe and 1920 AM: 11) 21; Norpe and 1920 AM: 120 AM: Wandmalerei-Eatwurf 058—Kölner Rundscheihenzeichnungen 455— Manuel, N., Zeichnungen 026— Meister E. S., Monsteanzentwurf 532; - Stich 109 Abb. 135—des Hausbuchn. Federzeichnungen 542— Nürnberger kl. Passion 522— Toggenburgbibel 526—Witz, Maria mit dem ungesählen Kleid

Christi 513 Abb. III, 25 — Sammlung Lipperheide: | Huber, Wr., Flucht and Agypten abb. Abb. III, 179 — Mariemkirche: 430 — Totes Late 403 — Nicolaikirche 130 — Totes Chenvière Taba. Schloff: Bruya, B., Glasmalerei 475 — Cranach, I., Joachim von Brandenburg 273, - Joachim II, v. Brandenburg 273, - Joachim 19. De Brandenburg 273, - Mach. III, 190 — Brandenburg 51, Sept. 190 — Properties VS. Sept. 1

Bozen

Ab. 111, 190 — Meissier v. St. Se-verin, Olssmileris 453 Bern 572? — Funk, H. nau » " d. — Glasmilerer 339 — Robnigslei-der 1900 — Robnigslei-Marnel, H. R. in « a. d. — Manuel, N. von « b. d. — Meissler mit der Nelle in « a. d. — Meisrer Meisser " d. — Histori-Museum: Meisser muneum: Manuel, N., Geburt der Maria 51?; " Linkas der Madonna malend 62." — Kupferstickhählnert! Manuel, N., Zeichmungen 23s married LLC — Apperentianea mentral Landesamoserum: Kreuzigung 231/ 67/308 Abb. 328 — Antsprendum 230 — Hosticumillalm estate hard 230 — Hosticumillalm estate hard 230 — Hosticumillalm estate hard 230 — Hosticumillalm estate hard 230 — Hosticumillalm estate hard 70 — Hosticumillalm estate hard Beauren, Breu, J., Chelchuch Mazimilian 626 Beauren, Pierrkircher: Schaitelein, Selicifeld, Isaelborer bir - s. d. — Marreshirche: Marienallar 406 Bigger I, Schw. Zenthom-Altri, Sig-Bigger I, Schw. Zenthom-Altri, Sig-

maringen s. d. Blanbeuren, Heinrich, Abt von -Blanbeuren, Heinrich, Abt von - s. d.,
— Klosterkurche: Zeitblom, Hochaltar 544.52—4.5 %? Abb. 111, 06
/7; Plastik 570.7 & Abb. 111, 87
— Scharensteiten bei - s. d.
Burmenstein (Kanion Bern), Kirche:
Glaagemilde 316.7

Blutenburg, Hochaltar 568 Abb. III, 79
Bodenser 309:1015:25;6:40:2;4:51;
403:6:-9:528:03 Bodensen 8mad.—Buchmalerei 2502;--mallerei
522 Meersburg am - a. d.—
Meister von Metklicht a. d.—Wandmalerei 522
Bodensen 8. B., Meister von Metkirch 9.31
Bodmann a. B., Meister von Metkirch 9.31
Bohmen 8.9:37:97:12:18:35;6:8:9:41.

00mm/8/9/57/97/121/8/35/0/8/9/41/ 3/4/5/89/58/0/47/4/18/17/8/9/82/ 9/90/4/7/9/205/19/36/54/67/72/89/ 311/00/19/1412 — Elisabeth von -8. d. — Bergerecht 17/8 — Einfluß 293/305/6/30/410/2/7/32 — -ische 293:305 b: 30 410 2:7/32 — -ische and tschech, Kunst 135 B: 9 42 5 B: 9 90 4;7/200 5 9/23 4/27 2: B: 316 416/ 7 Abb. VIII 11 100a/ft. 201 /2 — süd-148 — -mähr. 121 — deutsch: 123 4; Materschule 183—8/289/341.61/

4 7/8/77 Abb. 111, 61/2/86 Bordesholm, er Allar 98 Abb. 102 Bornholen. Altar aus - Bonn 30/38 Abb. 378 wandmaleri 338 Bornholm, Bandmaleri 338 Bornholm, Bandmaleri 359 Sabe. 200 Boarnestl, Flügelaltar 478 Bourges, Kathedrale: Olaumslerei 384 Born 244:50 — Kirche 233 — er Schule 237, 98/38 50 — Offes bei s. d. — Kampill bei - s. d. — Franziskaner-Kirche: Kreuzigung

570 — St. Johann Im Dorfe, Fres-ken 242/3/4/5/09 Abb. 290/2 — Vigiliuskirche bei - 250/71

Vigiliuskirche bes * 230,71
Brandeis, Fresken 159
Brandeisburg (Mark) 189/410/30/63/
76/88 — Albrecht von * a. d. —
Cranschache Bilder 675 — Joachim von * a. d. — Karl IV. Markgral 412 — Domkapitel: Predella 359
Braunfela, Schloft, Marienschrein, Tafelmalterei 367

Braunfels, Schloft, Mariensthrein, Infelmierer So-Lineburg 355.

Ber of State

lenster 190, 201, 229 Abb. 327, 9,30 Bremen 485 — Kunsthalle: Dürer, Dorf Keikreuth 597 Abb. III, 114; - Ecce homo-Studie 69, 90 Abb. 87 — Rathaus: Figuren 424 Brenneratratis 311 — Architektur 570 — Dürer über die - 585 — Sterzing an der - a. d. — Tirof diess, d. - 570

an der - n. d. — Tro'd diese, d. - 520 resulto 4 in — Crascot, i. ., Madomas 2.13 — Mulerschule 522 — Neus-Auferschule 522 — Neus-Auferschule 523 — Neus-Auferschule 523 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Serbara-scher 1988 — Nicolaus von Casa, Büscher von - s. d. — Reich-lich, M. in - s. d. — Auchening der gang 207/510 f. Ab. 528 — ex-

Konige 20d Abs. 322 KreutKonige 20d Abs. 323 KreutMalterchuiz 26d 26d 10.104.7370
Abs. 19125 — Musaiz 26d —
12d Abs. 110 — Domierusagani 26d 971 — Anbeitung der Konige
26d 971 — Anbeitung der Konige
26d 971 — Anbeitung der Konige
26d 971 — Anbeitung 26d Abs. 303 — Freuenterrier (Kreuting 25d Abs. 303 — Hande de Candance in * 6. d. — Bogler v. d.
2 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
2 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
3 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
4 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonnesberg, Kleiter bei * s. d.
5 — Sonne gung 207 51 67 Abb. 328 Malerschule 200

Abb. 171 Brüssel, Kgl. Bibliothek: Hesdin, Madonna 139 45.87 Abb. 160 --British A. 21. Middleber i feedlas. Parlier Aderstehung Christ 1879. De Pauler Aderstehung Christ 1879. De Alber 1971. Weiser des B. Burbal. 2002. Meister des B. Burbal. 2002. Meister des B. Burbal. 2002. Meister der S. Burbal. 2002. Meister der S. Burbal. 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister des Littliche 41. Familie 450. Meister des Littliche 41. Familie 450. Meister der Stelle 2002. Meister der Stelle 2002. Meister des Littliche 41. Familie 450. Meister der Stelle 2002. Meister des Littliche 41. Familie 450.

Meister v. Liesborn-Schule, Kreuzi-gung 458 — Meister m. d. Nelse, Altar 562 — Schüchlin-Zeitblom, Münster-Altar 549.52 udweis, Diöz-Museum: Anbetung 143/80 Abb. 158 — Olberg 180 — Schäftlichen, Museum; (inschabilit Stadtisches Museum: Ginadenbild 125/76/8/9 Abb. 137 — Tafel aus

Sodus 180
Bulstrode-Park, Holbein, H. d. J.,
Musiker 65a
Burghausen, Gaerie: Pollack, J.,
Altar 568 — Schöpfer, H., Biddnisse 662 — Wertinger, H., Biddnisse 662 — Wertinger, H., Biddnisse 664 — West 1984 (1984) 500 (72) — Herzhauser 664 (1984) 500 (72) — Herzhauser 664 (1984) 500 (72) — Herzhauser 665 (1984) 500 (72) — Herzhause

norgand 123/236/67/310/43/61/2/85/ 6/38/499/506/32 — Herzoge von-136/380/198/456 — er Hol 386/ 95/438/41/506/30 — Karl d. Kühne von s. d. — er Krien AA 95,438.41.505.10 — Karl d. Kühne von - s. d. — er Krieg 444 — -er Kunat 2:5 — Lasurstickerel 455 — Ministurmal, 580 — Nico-laus Lerch aus - s. d. — nieder-länd. 380 — inche Niederländer 575.7 — rbeinisch -licher Kunstkrein 179/235 — Tafelmalerei 381 — Teppichwirkerei 580 — -ische Werke 225/569 suxtehude, Frauenkloster: Altar 413

4 8 32 in Hamburg Abb. 518,9 20 1/2 yzanz 122/3/31/2 — Architektur 407 — Kunat 366/429 — -italien, 131 — alt- 402

Calbe, Stephanikirche, Glasmal. 358 Caldenhol, Sammlung Loeb: Anna nnd Maria 404 — Jugendgesch. Christi 404 — Konrad, Schule, Krö-

Christi 404 — Konrad, Schule, Kro-nung Maril 400 Abb. 320 — Mei-ster v. Liesborn, Engel 458 Cappenberg, Burg, Glasmelrei 305 — Meister von * s. d. — Schloß-kirche: Tripython 400 Carpentras, Museum: Joachim und Anna 513 Celle, Zinterzienserinnen Koster: Wandmalerei 357 — Wienhausen

bei - s. d. Chantilly, Livre d'heures 507 - Mi-Chantilly, Livre d'heures 207 — Mi-niaturen 308 — Registrum Gregorii 30;7,50 Abb. 30. Charlottenburg, Beuth-Schinkel-Mus.: Meister v. Cappenberg, Pansion 460 Chemnitz 40:2-505 Clarholz, Bilder des Meisters v. Cap-

penberg 400 leve 408 — Herzog von • 455 — Herzogtum • 308|450 — Joos van • s. d. — •lsche Kunst 450 — Waps. d. — ischer Kunst 456 — Wappen von - 390
Coblenz, Schießen von 1502 449
Coblenz, Schießen von 1502 449
Colmar 531 — Isenbeim bei - s. d. —
Schongauer in - s. d. — Dominikanerkricher Schongauer, Passion
1, Colmar, Miss. — Misseum; Arp.
Tolmar, Kuns. — Misseum; Abb.
Tolmar, Kuns. — Misseum; Abb.
Tolmar, Kuns. — Misseum; Abb.
Tolmar, Kuns. — Schießer 807, Abb. 86 —
Grünewald, Gemalde der Einsiedler
10121 Abb. 86: - Isenbeimer Altar 61 021 Abb. 50; - Isenheimer Altar 15 71 150 017 — 20 1 4 6 52/80 61 [92] Abb. 50; 1 senheimer Altar 157T[150 | 0.17 - 20 | 1 | 4, 10 | 52 | 60 Abb. WIXXXXIIII | 9.56, Bd. 111, 1334 — Schongauer, iscobisiner Al-tar \$40; — Madonna 151; Passion \$40 — S. Martin: I senmann, Altar \$40 & S. Martin: I senmann, Alta

Abb., 111, 51
Corvey, Alifare von -, Oert von Lon., Münster 459
Crailabeim, S. Johannis: Wolgemut, Altar 565
Creglingen, Herrgottakirche: Riemenschneider, Marienaltar 232
Coea a. Mosel, Hospital: Meisster d. Marienicheus, Dornenkröunung 442;
- Kreuzigung 440; 27 Abb., 230

Dambeck 463 Dambeck 403
Dinemark 370/412/63/88 — Aarhus
in · s. d. — Wandmalerei 358
Dankwarderode s. Goslar
Danzig 466/78/83 — Architektur 481
— Artushof: Möller, Jüngates Ge-

richt 479 — er Bucht 361 — - Jüngstes Gericht 460 — Kasel-besätze 417 — Marienkirche: 400 Jüngstes Gerichl 400 — Kasel-beaktre 417 — Mariemkirche: 400 — Moller, Anton in - s. d. — Rathaus: Moller A., Bibl. Geschichten 470 — Vries, V. de, Architektur-malereien 479 — Stadtmuseum: hanseat. Malerei 417 — Stickerei 434 armstadt 343 — Galerie: Kreuziarmstadt 343 — Galerie: Kreuzi-gung, Wandmalerei 348 — Lochner, Stelan, Daratellung 307 — Muse-um: Cransch, L., Albrecht als Hie-romymus 1134-074 Abb. 41/125; Madonna a74 — Friedberger Altar 201/343/4 Abb. 340/4267; - kleiner 344 — Holbein, H. d. J., Madonna d. Bürgermeisters Meyer 054, Abb. XXXVII — Meister d. Hausbuchs, Christus am Kreuz 544 Abb. III, 59 -- Seligenstädter Al-tar 87 97 303 43 50 Abb. 100 b 375 Stocker, Talelbild 550 - Taleld 380 - Schloß: Kölner Rund — Stocker, I aleibiid 550 — I alei-bild 380 — Schloß: Kolner Rund-scheiben 475 barup, Pfarrkirche: Altar 400/7/8/

Darup, Plarrkirche: Altar 400,718, 21 Abb, 492 Dausenau i. H., Glasmalerel 413 Deggendorf, Bay., Oswalduspelie 194, Deggendorf, Bay., Oswalduspelie 194, Deggendorf, Bay., Deggendorf, Deg

Abb. 111, 189
De/tna, Altartafel aus - 180
Deutschland, Architektur 097 — Alrestechtand, Architektur 262. — Altrachreit 52/32. — Porträpipistik 522. — Schweiger Reistlatter in 252. — Schweiger in 25 Graphia Dibenzie

werk füll – Derücke Maleria (j. 1988)

9-30 (1) 50-980 (2) 1970 (2) 1970

9-30 (1) 50-980 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (1) 878-90 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (1) 878-90 (2) 1970 (1) 1970

4-40 (1) 878-90 (2) 1970 (1) 1970

4-40 (1) 878-90 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (2) 878-90 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (2) 878-90 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (2) 878-90 (2) 1970 (2) 1970 (2) 1970

4-40 (2) 80-90 (2) 1970 (2)

- 418 Deutschnhofen, St. Helena bei - 237/ 40/40/08/71 Abb. 298/9 Deventer, Brüder vom gemeinsame Leben 440/71 Leben 440/71 Djon 300 — M. Broederlam: Altar-werk 79/381/98 Abb. 152 — Claus Sfüter. Kruzifixus 380 — Jean Malouel in - a. d. — Jean Malouel in - a. d. — Karthanse: 398 — Schultzerschule 413/31 — Stein-

Schultzerschule 41)31 — Steinkalpfür 269
Dinoclabibli S. Georg: 282 — Herlin,
Schwaltzu 265 — Fryschwurd,
Schwaltzu 265 — Fryschwurd,
Waigemut, Alter 265
Diochark, Alberhirther Holdsblewise
Trippschul 265, Schwerder Dei z. d.
Diochark, Alberhirther Holdsblewise
Trippschul 265, Michael 265, Michael
Diochark, Alberhirther Holdsblewise
Trippschul 265, Michael
Diochark, Alterwerk 84
Diochark, Alterwerk 84
Diochark, Alterwerk 86
Diocharkerkunt 230 — schwie 250
Donateschuler 200

1445, S. Antonius and Paulus 513 Abb. 111, 31 — Holbein, H. d. A., Passion 538 — McRiercher Alfar 631 — Strigel, B., Gral Johann II. v. Montlort 202 Dortmand, Dominikanerkirche: Dün-

oremind, DominicanerKirche: Dun-wege, Altar 459 Abb. 374 — Ma-rienkirche, Tafelbild 404 — Rat-haus, Wandmalerei 357

remarch, fathieus ob — Edi-Dreeder, Cranach, Khabraian, New 2 19 Abb, 23 — Dirre, Altribid 31092; Sedirilen oby; Salzaro Abb, 15 — Grünesudi, Gelinemuse 1 Abb, 10 — Mester d, Hasa-bacha, Beweisung 545 — Alterta-bre, Beweisung 545 — Alterta-bre, Bulliother, Brun, J. d. J., Marra Fechloch 200 Feyere Cobes 2, A. L. Gris-sitian Ediseau 102, Abb, 111, 941 Abb, 10 — Casach, L. Cari-stiana Ediseau 102, Abb, 111, 941 XXXXXX III, 190; «Künzine v, Mediciolonic 2012, Abb, 111, 941 XXXXXX III, 190; «Künzine v, Mediciolonic 2012, Abb, 111, 941) Meckienburg 675:0 Abb. 111, 191; - Kurfürsten Moriz u. August 679; Medicineling GLAC Abb. III. 1911.

Merit v. Steinber CLR Abb. III. 1912.

Bit - Columbe CLR Abb. III. 1972.

Bit - Columb

Duderatadt 409 -- Heinrich von -a. d. Dühnatı bei Kölin, Altenberg I. D. s. d. Dusberg, Tybia, Dirk von -a. d. Düsseldorf, Ausstellung 1904: 486.7 – Kunsigewerbe-Museum: Kölner Borten 390

Bbreichsdorf, Österr., Glasgemälde 194 — Olbergdarstellung 199 Ehingen, Almendingen bei - s. d. Ehrentriedersdorf 402 Ehrenstein I. W., Kreuzigung, Glas-malerei 443 Eichafeld 355 — Heiligenstadt auf d . s d Eichstätt 275 - Eyb, Gabriel von, ematatt 275 — Eyb, Gabriel von, Bischof von - s. d. — Hohenrsch-berg Epitaph 302/8 — Hobein, H. d. A., Afra-Altar 557 — er Re-liela 98

liela 98 Eifel, Kirchsahr i. d. - a. d. Fifel, Kirchsahr i. d. - a. d. Einbeck, Oldendorf I. Kr. - a. d. — Ilalar i. Kr. - a. d. — S. Alexander: Raphon, Triptychom 401 — S. Ja-cobi: Raphon, Wandelaltar 401 Einsiedeln, Meister E. S., Madonna 347:534 Elbe 357:405:18

Elle 357-405-18
Ellas 312-5-8-2430-72-53-2-53
Baldong, H., Wappenschelber 624
Bildrappiche 621
- Clasmalerrei
5317-6
- Hagenau im - s. d. —
Hans v. Mcchell im - s. d. — Hans
Wild im - s. d. — Isenhelm im - s. d. —
Koppich, Hans voo, aus dem s. d. — isenham im - s. d. —
Koppich, Hans voo, aus dem s. d. — isenhelm im - s. d. —
Koppich, Hans voo, aus dem s. d. — isenhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —
Coppich of the senhelm im - s. d. —

Elzach, Plarrkirche: Baldung, H., Glasmalerei 028 England 78/124/201/27/79/362/3531 — Hol. Mitglieder von Holbein, H. d. J., 955 — Holbein, H. d. J., in * a. d. — Meisher v. St. Severin, Glasmalerei 433 — Wilhelm Lang I

Kunstkreis 201 — Privathesitz: Körbecke, Darstellung 450 — Kreuz-abnahme 440 Ennetach, Stocker-Schaffner Altar, Sigmaringen 550 040 — Zeitblom-Altar, Sigmaringen 552 Erbach i Odenw., Wild, Rundscheiben

531
Friart 405,10 3,92 – Bartüberkirche:
Tafelbild 410 – Dom: Bucholisweihe, Wandmalerei 358 – Glasmalerei 410 – Helenalemster 330
Kreuzigung, Tafelbild 400 –
Malerachnie 405 – Tafelbild 410
Reglerkirche: Hochstaft 410,525
– Museum: Stickersien 359 – Tafellinerinnenfloater; Stickersie 431
linerinnenfloater; Stickersie 431

linerinnenkloster: Stickerei 4u3 Eriskirch-Ravensburg 315 - Glas-

gemälde 320 Erkelenz, Kirche: Stickereien 455 Erlach, Manuel, N., Landvogt in

8. d. Erlangen, Univ. Bibliothek: Dürer, h, Familie 584; - Selbatbildnia 384 h. Pamile 584; - Selpatbildina 324 — Kreuzigung 251; 67303 Alb. 328 — Traut, H., S. Sebastian 507 Ermeland, Heisberg in - s. d. Erzgebirge 565 — Kirchen 581 Eschach, Zeitblom, Altar in Stuttgarl und Berlin s. d. Essen, Stiftskirche: Bruyn, B., Altar

Essen, Stiftskirche: Bruyn, B., Altar 474 Abb. 527 Eßlingen 315 – Barfüllerkirche: Glus-gemälde 334 – Liebfrauenkirche: Glusgemälde 334 Eupen, Wolhorn, Kreis - 8. d. Euskirchen, Kirche: Stickereien 455 Evreus, Kirche: Chorlenster 329,84

Feldhach i. Schw., Wandmalerei 342 Feldkirch, Huber, W. von * s. d. Fiandern 303/85/7,413/37 — Candid, usnoern 303/85 f, 44 3/37 — Canaio, Peter aus - s, d. — Fronaltar von S. Ulrich 520 — Glasmalerel 475 Graf von - 130 — Flam. Kunsl 225/460 — flondrische Maler 522 — Orramentik 659 — Schue 679 — r Stansm 680 — Textil-

kunst 455 kunst 455 Florenz, Raffaels florentinische Ma-donnen f70 — Schule von - 503 — Strigel, B., Ferdinand I. 502 — S. M. Novelfa Chirlandajo, Altar-bild 221/44 — Masaccio, Dreifs Higbild 221/44 — Masaccio, DreffsHig-keit 120 — Ulffrien: 443 — Dürer, Anbetung der Könige 113/592 Abb. 111, 105: - Philippus und Jacobus 599 — Hans v. Kulmbach, Leben Petri und Pauli b10 Abb. fif. 126 — Hans zu Schwaz, Ferdinand I.

650 — Holbein, H.d. J., Sir Richard Southwall 655 Abb. 111, 171 — Monaco, Chr. in Geths, 132/3 Abb. Forchheim, Kaiserplalz: Schloffka-peile: Fresken 280,1,3,7,307.8 Abb. 339,41/2

339/41/2
Franken 190/202/72/5-83/4-303/10.4
(432 — Bildniskunst 549 — Kronach in - a. d. — Miniatur 304.5
(6 — Ta felmalerei 279/86/7/8-9/306
— Unter 177/307/57.5 — Wandand Glasmalerei 281 — frânkische Kunst 273 4 5 6 8 92 3 302 3 8 34 Frankental (Pfalzs, Gilles von Con-nuxloo in - s. d. — Niederländer

niazioù in s. d. — Nicortisadri in s. 689 Frankfurt, Beham, H. S. in s. d. — Dominikanerkloster 588.017; -kirche a. Predigerkirche — Ege-nofft, Christian n. s. d. — Faber, C. v. Kreuznach in s. d. — Feyer-C. v. Kreuznach in - a. d. — Feyer-baed in - s. d. — Grünewald in -s. d. — Heller, Kusfmann 1941-5. — Liebengerfiele 328 — Meister von - s. d. — Schule dee Hausbuch-mistera, Talebild 348 — Uffen-bach, Philipp v. in - s. d. — Don: 313 — Strigel, Y. a. Altar 560 — Histor, Museum: Maria im Rosen-garien 55-633 Adb. 51 — Feithaunt 328. Adb. 231 — Peierskirche: Kreuzigung, Wandmalerei 347/50 — Predigerkierbe: Dürer, Helteraltar 102 05/13/64/107 — Städet-Inativat: Ophis 26/107 — Städet-Inativat: Ophis 26/107 — Städet-Inativat: Organical Cransch, L., Torgauer Sippenaltar org.; Venns 21/2 — Faber, Ophis 11/2 — Faber, Ophis 11/2 — Faber, Ophis 11/2 — Faber, Ophis 11/2 — Predige 11/2 — P

438.0.12
Französisch - Bandr. Ornamentik 659
— rheinisch - Iranzösischer Stil 200
Frauenberg, Schloß: Anbetung des
Kindes 140 Abb. 157
Frauenburg, Dom: Votivbild 417
— Ilospitalkirche: Altartslef 417
Frauenbeld, Leu, H., Kirchenscheiben
in Zürsch 628
— Oberkirch bei

Freckenhorst, Dechanei, Tafelbild 404 Freckenborst, Dechanei, Tafeblid 404
Freiburg i. B. 3/2,5/71-95. — Baldung, H. in - s. d. — Etzach bei
s. d. — Ropoten, Hans von, Glasmalerwerkstatt in - s. d. — Karahause: Babdung, H. Glasmalerei
o/28,80 — Münnier: Alexandereiberein o/27 — Babdung, H. Glasmalerei
o/27,90 — Babdung, H. Glasmalerei
o/27,90 — Babdung, H. GlasBecklen, Karalle o/38 — Fessater
— Becklen, Karalle o/38 — Fessater - Böcklein-Kapelle v28 - Fenster der Materzunit 329; - Schmiede-zunit 329 Abb. 408 - Jüngstes zunit 32º Abb. 408 – Jüngstes Gericht 33º – Konstanter Ülas-gemilde 328 – Lichtenleis-Kapelle 028 – Locherre-Kapelle 028 – Peter und Paulskapelle; Gisage-malde 32º Abb. 40718 – Gnaden-stuhidarsiellung 32º – Wandge-malde 325 8 147 Abb. XXIV – Seitenannicht 312 Abb. 367 – Stür-Seitenanscht 312 Abb, 367 – Stürel-Kapeile 202 – UniversütätKapelle: Holbein, H. d. J., Anbetung
des Kindes 052 – Museum: Meider Hausbuchs, Kalvarienberg
544, Abb. HI, 60 – Seidt, Altertums-Sammlung: Bildleppsche 220
– Stüdt, Sammlung: Cyrünewald,
Gründung von S. M. Maggiore 022

Freiburg i. Schw., Fries, Hans in s. d.
Freising, Anbelung 264 Abb. 323 —
Philipp von s. d. — Rauchenbergisches Epithal 2018 57: 205
Abb. 242 — Weidorfer Altar 199
207 Abb. 242 — Benediktuhairche:
Liches Museum: Wornsam. Kreizjung 470 — Erzbischöftliches
seminar: Pacher, Friedrich, Taule
Christi 3212, Wickhed, Schulbilder
3724. — St. Andreas: Wertinger,
Clissmalters, Berlin and 2. Abb. 111.

184
Friedberg (Hessen), Wild, Glas-maleret 551 — er Altar: 281
Friedbrabch, Glasgemilde 194
Friedrichshoften a. B., Schloß: Bal-dung, H., Wappenscheiben 622
Fritzlar, Merasteben bes a. d.
Frindenberg a. ruhr, Stiftskirche: Altar 494 Abb, 565 Fürstätt-Altar 204

Gadebusch, Rode, Triptychon 404 Gadebach, Rode, Tripython 464
Gaming, Osherr, Glasmalreci 200
Garmisch, Alte Plarrkirche: Fresken
188, 917.84 922 Abb. 222.3
Gars (Bayern), Alte Plarrkirche:
gemilde 190,229 Abb. 227
Gekenadorf, Kirche: Wapponfries 330
Gesingen, Talebildi, Fragmens 343
Gesinari, Hant von 4.6.
Gethabasen, Schule des HausbachGethabasen, Schule des HausbachGesthabasen, Schule des HausbachGethabasen, Schule

meisters, the country of the country

freiung Petri 512 Abb. 111, 26; - Fischzug Petri 500 1.0:7:912 Abb. 111, 11 — S. Peter: Witz, K., Petrissaltar s. Miss. arch. Gent 420 — Altar 385;500/9 — Ge-

Gent 420 — Altar 385;500;9 — Ge-webe 380 Gera, Münchenbermsdorf bei - s. d. Gerase, Missale 178 Geseke, Gert von Lon in - s. d. Glrill, Kirche: Malereien 205 Glatz, Augustinerkloster 178 Madonna aus - 145/85;7;8 Abb. 159

donna aus 143/95/78 A00, 139 /213a. Glogau, Cranach, L., Madonna 674 Gmind 315 — Heinrich von - 31st — Parler, Heinrich 283 — H. Kreuzkirche: 313 Abb. 388 Ooldenkron, Osterr., Gnadenbild 125 76/8/9 Abb. 137

70:8-9 Abb. 137 Gondorf a. Mosel, Bruyn, B., Glas-malerei 475 — Glasmalerei 384:8 (453 Abb. 472:83 — Tafelhid 389 — Woenaam, A., Glasmalerei 470 Goslar 405:85 — Burg Daskwarde-rode: Altar 409 — Dom: Altar in der Burg Dankwarderode s. d. — Kaiserhaus: Antependium 358 Abb. 440 — Wandmalerei 401 Goths, Talhoffer-Fechibuch 5 6/36 41 Abb. III, 49 - Bibliothek : Bibel-handachrift 179 - Museum : Meister handschrift 199 — Museum: Meinter d. Hausbuch, Liebespaar 244 88 Abb. XXXIX — Schnitzaltar 402 Obtingen 4.5 — Antependium 359 Abb, 444 — Barfüller », Pauliner-kirche — Geiamar bei « a. d. — Albankirche: Hans von Geiannar, Altar 401 — Gemilde-Sammlung: Altar 401 — Gemälde-Sammlung Huns von Geismar, S. Alban usw

461 — Kreuzkapelle: Raption Triptychon 462 — Paulinerkirche Altar 409 Abb. 515 Göttweil 177 Oottweil 177
Grassau, Kapelle d. Einôde Streichen:
H. Agues 207 Abb. XVIII, 1.
Graudenz, Mathiaukirche: Krönning
der Maris 175 o Abb. 203 - Schlofi-kapelle: Altar 417 Abb. 524
Grar, Dürer?, Madoma 48 5 Abb. 79
— er Bibel 2/3 — Dom: Laib, K.,

Kalvarienberg 525 b Greatswald, Universität: Croyleppich

Grein, Donaustrudel: Huber, W., Grein, Donaustrudet: Huber, W.,
Feder zeichnung ob5
Griechische Kunst 04 17.122/393/206
Gries, Tirol, Kirche 233 — Pacher,
M., Hochaltar 508-9/37 — Teppich
aus Muri 224 Abb. III. 2
Grimma 462 — Gotteaackerkirche:
Cranach, L., Altarbiid 073/316-biid
3263 — Meister von — Frueaul, R.,
3268 — Meister von — Frueaul, R., Grunau, Schloß, Breu, J. d. J., Wand-

malerei 650 Gründlach, Pfarrkirche: Glasmal, 607 Grüningen b. Donaueschingen, Wand-gemälde 325 Gurk, Osterr., Wandgemälde 201/52/ 71 Abb. 309

Haag, Holbein, H. d. J., Robert Chesemann 055 Abb. XXXXVIII; - Mann mit Folken 550 Haarlem 182/450 — Akademie 694 — Jan Joest in - s. d. Hagenau i. E., Laubers Schreibstube

Hageriau I. E., Laster's Schreisunes II. Halbertatid 50 - Don's Maria mil Heiligee, Taleblid 408 - Raphon, Tripptches 60 - Wandbhang 405 Hall (Schwäh) 315 - Glasgemüßer 314 - Rieden bei ** a. d. 184 - Rieden der ** a. d. 184 - Rieden der ** a. d. 184 - Rieden der ** a. d. 184 - Strippter der Rieden der Rie

458 - Kunsthalle: Bertram, Anbe-

tung 34:5:41:50.175 Abb. 28 – Burthuler Altar 413:48:72 Abb. 518:90.17.2 — Lag Istediaher — Allar 49:00.17.2 — Lag Istediaher — Allar Abbetung 30:41:90:78:101 Abb. 111. 62:30 — Or 77:88:12/421:8 Abb. 111. 63:31 — Grabower Altar — Lag Istediaher — Harresteinder Altar — Altar — Harresteinder Altar — Altar — Teomas—Aitar 42:20:4 — Trippin: 488. — A Altar — der Bottcher und — Bornemann, Altar 490: Abb. 50: — S. per — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Some — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Some — Bornemann, Altar 490: Abb. 57: — Some —

 Bornemann, Altar 400 Abb. 572
 S. Katharina: Kreuzigung
 Museum ibr hamburgische
Geschichte: Francke, S. Georg, Z. 422 — Stadtarchiv: Miniaturen 400 Hamm, Caldenhol bei - a. d. Hansu, Marienkirche, Chor, Meister

 Hansu, Marienkirche, Chor, Meister
 d. Hausbuchs, Glasmalerer 345-017
 Hannover 405-10/01-3/8/88-Bildwirkerei 470 - Oltsmalerei 365 Kestnermuseum: Kâmpfende Ritter
 39 Abb. 34 - Kreuzkirche: Triptychon 401 — Provinzialmuseum: Müdener Altar 401 — Oldendorler Altar 401 — Raphon, Triptychon 401,2; - Wandelaltar 401 — Weifen-401/2; Wandelaliar 401 — Welfen-Museum; 401 — Gottinger Altar 409 Abb. 515 — Lüneburger gol-dene Tatel 407 8 11/21/4; 901/4 Abb. 519/21/2/3 — Mündener Altar 406 Abb. 507 — Tag 1530; 475 18anas Num; 437 — Misanle 147-9/4 271/9/3 Abb. XIV — Stinkov von-181 Hsusen b. Augsburg. Zeitblom-Altar. Stuttgart, a.

Hausen b. Augsburg, Zeithlom-Altar, Stuttgart, z. d. Heidelberg, Universitäta-Bibliothei: Cd. pai, Germ. 321;4388. Abb. III, 7 — Manesse-Handschr, 202, 3310 (43.545 — Matrikelburd, 543 Heilbrom, Kilianakirche: Abb. 34 — Hochaltra 528 Heiligenberg, Fürsenberg, Schols, Baldang, H., Wappenache ben 620 Heiligenblot, Reichlich, M., Hochaltar 524

Heiligenblut, Reichlich, M., Hoch-altar 574 Heiligenkreuz, Grisaillemalerei 314 Heiligenkreuz, Chrisaillemalerei 314

heiligenstall, Oor 304 — Tripy-Heiligenstal, Koners Altarshei Strip Heiligenstal, Koners Altarshei Strip Heiligenstal, Medischer, Altarshei Strip Heiligenstal, Koners Altarshei Strip Heiligenstal, Koners Heiligenstall, Strip Heiligenstall, Strip Heiligenstall, Strip Heiligenstall, Strip Heiligenstall, Strip 200, Abb. 339 — Hans v. Kalin-both, Manri Statuste 2012. Urganis John Strip Heiligenstall, Strip Medischer Strip Medischer Strip Medischer Strip Heiligenstall, Heiligenstall, Heiligenstal

artium 315 Helmstadt, Marienberg bei - s. d. Helsingfors, Museum: Nykorkoer Altar 422

Altar 422 Herberg, Zeitblom-Aitar in Stutt-gart 8. d. Herdringen, Meister v. Cappenberg, Pfingattest 460 Herrenberg, Ratush, Lina Altar-i-

Herdringen, Moster V. Cappenerg, P. Har in Stettigart Bad Sentinger Bad Sentinger 1390 Altar in Stettigart Bad Sentinger 1390 Altar in Sentinger 1345 Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Arteisboten bei 1 a. d. Herbarok, Sentin 171 Bereit 1, Liebborn Schule, Altar, Minnster 48, Herbarok 1, 1 a. d. Herbarok, Sentin 171 Bereit 1, 1 a. d. Herbarok,

Heursfel, er Altartafeln 180 Hildesheim 405 – Dom: Chorachra ken, biblische Malereien 478

Knochenhaueramthaus: Teppich 470
— Lambertikirche: Kreuzigung,
a. Römermuseum — Michaeliskirche: Stickereien 359 — Römerkirche: Stickereien 359 — Romer-Museum: Altarschrein 409 — Hans v. Raphon 462 — Kreuzigung 406 Abb. 513 — Trinitatis-Kapelle: Altarschrein 409 Hinschlorn, Eberhardt von - a. d. Hocheppan, Kapelle: Jagdazene 232 Abb. 277 Abb. 277 Hof, Trinitatiskirche: Woigemut, Al-tar, München 549,64 Abb. III, 76 Hohenturth, Stift: 108;51;79,90 a.

Meister von -Briste, Kirche: Gert von Lon, Pas-sion 459

Hradachin 159 Huy, Coll. I'honeux: Madonna 87/ 97/303 Abb. 100k

Immenstadt, Meisler der Bodeuseeggend, Ambetung der Könige 520
[2 Abb. III.]

Jiscellail, Madonna v. Exist. 51113

Jiscell

Inn 209-14 65 660 Innsbruck [18 233 - Maximilian in material (1973) — Maximilian in 1440 — Wilhe bei 1. 6. — Fer-dinandeum: 200 — Ambetung der Kodage (187 Ab. 127 — Bere,). 127 — Bere,). 1480 — 1480

und Scirona—Museum Museum late de France 359.64 lasy, Beuren bei - a. d. — Strigel, B., Altar, Sinttgart 561 Isselhorst, Kirche: Krenzigung 401;

B., Altar, Soutquert 201
Boltan (1972)
Boltan (1972)
Boltan (1974)
Bolta

Jegistorf, Sterr, H., Glasmal. 632 Jerusalem, sacelium beatae virginis Julich - Cleve 355 - Herzog von -Jüterbogk, Nicolaikirche: Hochaltar

Kalsheim, Kloster, Holbein, H. d. A., Altar in München s. d. — Kastner, Georg, Abt von s. a. d. Kalkar 456/66/71 — Jan Joest von s. d. — Nicolaikirche: 487 — Hochaltar 456 Abb. 354 — Ursula-Altar 456 Kaltern, St. Katharina: Fresken 237/

Kamp, Kloster, Antependium 359 Abb. 445 Kampile bei Bozen, Fresken 240/5/ 0.8/50/69/70/1 Abb. 293/6/7/301 —

od 5000° 701 Abb. 2010° 750 m. Abbany von "verkindingen 270 habany von "verkindingen 2010" habary von "verkindingen 2010" habary von "verkindingen 2011" habany von "verkindingen 2011" heber von Medium 2011" habany von "verkindingen 2011" heber von Medium 2011" habany von "verkindingen 2011" heber von Medium 2011" habany von "verkindingen 2011" habany von Meister von -, Verkündigung 270 Abb. 333

Freiken 130 — Wurmer, Portrats 155 — Saal: Wirmaer, Stammbaum der Luxemburger 155 — Treppen-hana 150 — Freiken 156/72/3 Abb. 195/6

Kärnten 189/94/9/208 — Heiligen-

Kernin 1990-19-200 — HeitigenMeit in a. d., 20
Meit in 2. d., 20

gerit i. d. ba. Nerdingen, Meistrewe a. d.
Kirchaler i. E., Telejbild 200

Weisser i. E., Telejbild 200

Kirchaler i. E., Telejbild 200

Kingenier, 100 Ab. 340 and 18

Kingenier, Martie-Saal Sen. A. d.

23 — Anti-Board 200

Ab. 23 — Anti-Board 200

Ab. 24 Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

Ab. 250

schiizeng jule 449 — Bertweriterei 790 Abb. 452 a. — Beckillstration 4 vor 1550-critism Series Garante 1500 - G - Rathaus: Hamsasasi, Wandma-lerei 370:1 Abb. 452 - Kapelle 386 — Bothers is Hamesani, Wandense Lobour, I. S. Scholle, 444 — Lobour, H. S. Scholle, 445 — Stellar Man, S. S. Scholle, 445 — Stellar Liver, 250 — Liv Abb. 470 — Lechner Dombild Sub. 370 — Lechner Dombild Sub. 170 Abb. 470 — Lechner Dombild Sub. 170 Abb. 470 — Worstan, A. 200 Abb. 483 — Worstan, A. 200 Abb. 484 — Worstan, A. 200 Abb. 484 — Worstan, A. 200 Abb. 485 — Worstan, A. 200 Abb. 485 — Worstan, A. 200 Abb. 485 — Worstan, A. 200 Abb. 485 — Worstan, Barrier Borton Olisansheri 454 — Kreutherfeltrich: 388 90 Olisansheri 458 — Kreutherfeltrich: 388 90 Olisansheri 458 — Kreutherfeltrich: 388 90 Olisansheri 458 — Kreutherfeltrich: 388 90 Olisansheri 458 — Kreutherfeltrich: 388 90 Olisansheri 458 — Kreutherfeltrich: 388 90 Abb. 447 — St. Caeclies: 370 874 40 Borte St. 200 — St. Cercen St. Carcellies: 370 874 40 Borte St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. Cercen St. 200 — St. 200

Schunganer, Borte 390 — St. Peter: Brayn, B., Clasmalerei (75 — St. Severin: 1, B. 32 Abb. 496.
Severin: 10, B. 32 Abb. 496.
392 — Kunstausstellungen 101 — Mester von a. d. — Sakrasitel von 4, B. 40 — Sakrasitel von 4, B. 40 — Sakrasitel von 4, B. 40 — Sakrasitel von 4, B. 40 — Sakrasitel von 4, B. 40 — Sakrasitel von 4, B. 41 — Mester von 2, B. 42 — Mester von 4, B. 44 — Mester von 51, Severin, Schule, Ecce home 452 — Carrison 4, B. 41 — Mester von 51, Severin, Schule, Ecce home 452 — Erzikuchfliches Muneum 302, John 1, B. 41 — Mester von 51, Severin, Schule, Ecce home 452 — Erzikuchfliches Muneum 302, John 1, B. 41 — Stickeren 453 — Talbidd 377. — Sammengen 394 Abb. 478 — Stickeren 453 — Talbidd 377. — Sammenger 395 Abb. 478 — Sammenger 395 Abb. 478 — Sammenger 394 Abb. 478 — Sammenger 394 Abb. 478 — Sammenger 395 Abb. 478 — Abb. 478 — Abb. 478 — Abb. 478 reen 455 — Taisbild 277 m. miteri 390 Abs. XVI — Sammlang Rondschelben 495 — Privational Control of the Control fixus 388 Abb. 480; Lyversberger Passion 443 Abb. 539; Madonna im Brau 380 Abb. 480°. Lyevrebreger Kress von Heitiger 2077 Abb. XX. Madomas mit der Wichenblus-Bertelomist. Kreuzaltar 450°. 1. Modomas 481°. Frommatter 10°. Modomas 481°. Frommatter 10°. Modomas 481°. Frommatter 10°. Modomas 481°. Kreuzaltar 450°. Marcinelbens: Kreuzaltanhun 460°. Marcinelbens: Kreuzaltanhun 460°. Tripyrbon 441°. Martin u. 3. Bernhard 440°. Meister d. Mirchan 10°. Meister d. Mirchan 10°. Sevrin: Anbeteng der Kö-nige 451 Abb. 21°. Feberbrung der 452 Abb. 281°. Fromtischer Wun-452 Abb. 281°. Fromtischer Wun-452 Abb. 281°. Fromtischer Wun-452 Abb. 281°. Fromtischer Wun-452°. Fortral 183°. S. Hieror-ma 452°. Schmidtler: 431°. Sipper: Bereifung 440°. Cregors-07°. Modomas 40°. Cregors-07°. Abb. 432°. Sippersiller 470°. Trippyrbon 440°. Englischer
pyrium 382 Abb. 460 — Tafelhider \$1,30,777,74 Abb. 22 — tom Ruag, \$2,00 Abb. 440 — Verberrichung Marië 437 Abb. 523 — Der ver-terens Sohn, Wanniarier 387 — malerei 445 — Woensten A.; Ge-langemanher 457 — Kvenstungen 470 — Wynrich, Henmuchung 376 Abb. 460 — Wynrich, Sohul, Krens-470 — Wynrich, Henmuchung 376 Abb. 460 — Wynrich, Sohul, Krens-462 — Willeri Hickartz Masen, Samulung Dorniagen; Meister des he Barsar 441; — h. Kehartna 445 h. Bareara 441 : - h. Katharina 441 Koesfeld, Darup bei - s. d.

Kolin, große Kirche: Glasgemilde Königsbrück, Freybekh von, s. d.

Königslelden (Schweiz) 192/4/200/1/ 2/5/22/6/315/6/30/2/33/4/5/6/7/8/ 9/40/51/73 — Glasgemilde 195/ 9|40|51|73 — Glasgemalde 195| 283|4|311|4|6-20|8|9|38|65 Abb.

395 9 400 1 2 Köniz (Kanton Bern), Deutschordens-Glasgemålde 314/6

Abb 30213 Konslanz 197/302/9/10/5/24/41 onslanz 197/302/9/10.5/24.41
Attar mit Kreurigung 6. Karis-rube, Cal. — Beeu, J. d. A., Mis-sale 242 — Classmalere 328 Abb. 403 — Classmalerachule 326 — Hance d. C. a. d. — Hans von – 310 — Jeronimiknum Johannisum Andreae 258 Abb. 111, 5 — Kon-zil 310/45/b.52/02/493/504/20 — Lerch, Nicolaus in s. a. — Sainn-Lerch, Nicolaus in - s. d. — Samm-lung Vincent 324 — Spengier, K. in - s. d. — Wandmalerei 345/6/51 — Wietzinger, Johann in - s. d. — Witz, Ilans in - s. d. — Witz, Konrad in - s. d. — Augustiner-kirche: Fresken 326/45/6 Abb. 429 kapelle: Nischenbilder 345/6 – Schatzkammer: Wandmalerei 345 Abb. 428/30 – Rosgartenmuseum; Richentaische Chronik 513 – 5/20/ 7/36/41 Abb. III, 41/8 – Talel-bilder 314/43

bilder 314/43
Kopenhagen, Nalionalmuseum: Cra-nach, L., Parisurteil 673/4/7 Abb. 111, 192 — Preetzer Tafelbild 422 Köthen, Cranach, L., Abendmahl 675. Agnes: Cranach, L., Abendmahl 675. Köthen, Cranachsche Bilder g. 25 – S. Agnes: Craach, L., Abedmahl g. 25, Krakau, Hann v., Kulmbach in - s. d. 5160, V., Marienaltar 2, 22 – Poliack, J. in - s. d. – Marienilar 2, 22 – Poliack, J. in - s. d. – Marienilar Katharina (10) – Stdaf, Galerie: Hans v. Kolmbach, Job. Evang. 610 – Stdaf, Johnson V. Kolmbach, Job. Evang. 610 – Krenamänister, Speculum hum. salv. 211 Abb. 247 – Abb. 247 – Abb. 248 –

Kreuznach, Faber, Conrad von - s. d. Krummau 151 — Bild aus - 139 Abb. 155 — er Kreuzigung aus Ottau 180 — Tafelbild am Kreuzgang bei - 180 — Urkundenbuch 179 Kulm, kalhol. Pfarrkirche: Glasgemalide 416 Kulmbach, Hans von - s. d.

Landsberg om Lech, Mulischer, Ma-donna 547 Landsberg, Schloß bei Meiningen, Lendenstreich, Altar 402 Lendenstreich, Altar 402 Landshut, Schwarz, Chr., Altarialein 625 — Wertinger, H. in - s. d. Langenburg, Plarrikriche: Wild, Bran-denburg/enster 551 Langenhorst i. M., Kirche: Kör-becke, Altar 456 Abb. 552 Laulen a.d. Salzach, Passionsbild 526.

— Bezirksamt: Tengling im - s. d.
Lausanne, Rathaue: Funk, 11., Bannerträger 634

Leiping 400 — Bombed, S. ja. — Leiping 400 — Bombed, S. ja. — Leibing per C., ja. e. a. l. Seger Frie Hann V. kulthach, Marienishen III. — Kunstger-Museum S. S. Severin: Classasieri 432 — Mateum Francise, Eco Bomo 30 Leibing and C. Krievingung III. — Heibing 400 – Krievingung III. — Heibing 400 – Krievingung III. — Heibing 400 – Krievingung III. — Heibing 402 — S. Nicoliul Maria mil Heilinge 402 — Tho-quage 402 – Holling 400 – Krieving 400 – Heibing 400 – Krievingung III. —

gung 402 ritz. Diöz.-Museum: Altar 180 Leutkirch, Richenhofen bei - s. d. Leyden, Nicolaus Lerch von - s. d. Libisch (Böhmen), Jakobskirche: Wandgemkide 182

Wandgemålde 182 Lichtenberg, SchloBruine: Rosen-garten 252 Abb. 308 Lichtenstein, Schloß, Sammlung Her-zog v. Urach: Anbetung d. Könige 529 — Tafelm mit Herzov Utrich zog v. Urach: Anbetung d. Könige 529 — Tafeln mit Herzog Utrich 520 — Tod u. Krönung Marit 520 Lierre, Glasmalerei 475 Liesborn, Meister von - s. d. — Klosterkirche: Hochaltar 458/64

Abb. 529 Lilienfeld, Still: Concordantia cari tis cod. 151: 205 1001 (421 Abb. 244 Lille, Museum: Meister des Marien-lebens, Himmelfahr! Maria 442 Limburg - er Cronoist 392 Linden (Bayera), Wandgemälde Anbetung der 3 Könige 197 Linz L. Ö., Francisco Carolisum: Herzog Albrecht III. 267 Abb. 330 Linz a. Elleris, Petrakriche Meistell Mariä 441 elbebens, die 7 Freuslen Mariä 441 elbebens, die 7 Freuslen Mariä 441 elbebens, die 7 Freuslen Mariä 441 elbebens, die 7 Freuslen tis cod. 151 : 205 10 1 4 21 Abb. 244

des Maries Marià 441 Maria and Section of President Maria and Section of Section 21 September 2, Maria and Section 2, Maria

— Veronese, Vision der h. Helena 102 - Ashridge-Park: Kölner Glas-— Verment, Vason der h. rédens maièrel 454 — British Muteumi Direr, Bernhard von Orley 601 Abb. VIII. 4: Janofechti 03-50 Abb. VIII. 4: Janofechti 03-50 Abb. VIII. 4: Janofechti 03-50 Abb. VIII. 6: Janofechti 03-50 Abb. VIII. 17-Janofechti 03-50 Abb. VIII. 18-Janofechti 03-50

Heilige 387 — Meister des h. Bar-tholomdus 446 — Meister V. Lies-born, Altar 458 Abb, 559 — Meiste des Marienlebens: Darziellung im Tempel 438; - Tempelgang 442 — South-Kensington-Museum: Apo-kalypsen-Allar 411 Abb, 510 — Frieatbesitz, Sammlung Lanns: Altdorler, Bannertragerin 7 Abb, 63; - Wilde Mannertragerin 7 Abb, 63; - Wilde Mannertragerin 7 Abb, 63; bein, Tuck 19 Abb. 22 - Livre d'heures, Ernte 258 00 Abb. 314 -

Stahihof 655 - Wandmalerei von Holbein, 11. d. J. 658 Holbein, 11. d. J. <u>958</u> Löwen, Dirk Bouts in -s. d. — Bouts, Abendmahi 441 Lübeck 301 | 2/405/10/2/4/17as 33/63-6/8/71/2/8/483/8 — Archi-fektur 481 — Chroniken 456 —

Cranachs Schule 678 — Hanse-bund 355/70 — Jakobikirche: Wand-malerei 358 — Kreuzigung 401 — Malerschule 414/8/9/20/1 Notke in - s. d. — S. Annenkloster 418 — S. Lucasbruderschaft 464 — 418 S. Lucashruderschaft 464 -Schultzarbeiten 420; 4 Wüllen-weber in - 8. d. — Agidienkirche: Bergenlabrer - Altar 420 — Burg-kirche: Maria-Magdalenen Altar 400 — Plastife 424 — Done: Plügel-altar 410 — Plügelaltar 403 Abb. 522 — Memiliang, Kreuzigung 400 — Stechnitzlahrer-Altar 418 Abb. 525 — Greveraden-Kapelie: Rode, 2 Breitbilder 404 — Fielinggeish patiet: Talebilder 40586 — Wand-patiet: Talebilder 40586 — Wand-patiet Talebilder 40586 — Wandmajerei 358 - Marienkirche: betung und Kreuzigung 464 Abb. behing und Kreuzigung 464 Abb. XXXII — Gregorimuses 469:70 Abb. 527 — Hochaltar 418:21 Abb. 527 — Kreuzigung, Frag-meni 419 Abb. 520 — Rode, 2 Breit-bilder 464 — Schouerlahrergestilli 464 — Museum: Altar 418 Abb. 527 — Antoniusaltar 466 — 527 — Antoniusaltar 466 — Lebun Christi-Aliar 460 — Lebun Christi-Aliar 460 — — Leben Örrati-Allar 400
Nolte, Altarfügel 405/6; Fronleichnamsaltar 405 Abb, 2007/0
Rode, Lukasiltar 404 Abb XXXII
205
— Stickerei: Reineke Fuchs
450
— Triplychen 400
— Stickerei: Sticker

ceien 350 406 üneburg 77/405/18/61 — Bild-wirkerel 479 — Heiligental in • wirkerel 479 — Heiligental in -a. d. — Kloster Lüne bei -a. d. — Malerveiie 76 — Malerwerkstatt 400 — Stadt i, B. 457 — Michaelis-kirche: "Die güidene Talet" in Hannover 407 is 711 /21 /4 /30 /1/4 Abb. 510/12/33 — Museum: Diesligentaler Altarialela 457 — Raibasse (Girandera 468)

haus: Glasmalerei 406/61 Lünen, evang, Plarrkirche: Meister von Lieaborn, Schnle, Altar 458; - S. Veronika, Münster 458 - S. Veronika, Milanier 459
Lüttich, Lambert Lombard in - s. d.

- S. Jacquet: Bruyn, B., Glasmalerei 475 - Univ. Bibliothek:
Witz Richtung, Geburt Maria 513
Abb. III. 29
Luxemburg, Heinrich von - 309
Luxemburg and er- er 155
Luxern 512 - Glasmalerei 339

- H. J., Wandgemälde
628

652/8 Lybische Wandgemälde 280

Manassyk 385 Madrid, Prado: Baldung, H., Weib-liche Akte 232 — Dürer, Adam und Eva (1507) 594; Ilans Im-hof (1520) 692 Abb. Ill, 122; Selbushildnis (1498) 588 10/14 Abb. 21 — Meister von Fremalle, Heinrich Werte 501 — Mielich, Ill, Kreuzjung 202 — Scholb: Hol-bein, H. d. A., Brunnern des Le-bem 252?

bens 500 Magdeburg 478 — Calbe bei - s. d. Mahren, 189 — Böhmisch-mährischer Kreis 121/2/3 Mahren, 189 — Böhmisch-mährischer Kreis 121/2/3 Maihingen, Minorltenkloster: Altar von Schäufelein 313 Mailand 235 — er Feldrüge 635.7 Maingebiet 194/307/55/543 — Schule d. Hausbuchmeisters, Talelbild 544 Mainz 278/4/3/32/3 — Albrechl v. winterecture interest in the bound of the bo

Mais (Tirol), Kirche 233 Marburg, Elisabetkirche: Glasfenster 180 Abb. 208a Maria-Saal bei Klagenfurt Fresko 263 Abb. 317

Maria-Saal bei Klagenfurf Freue 203
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317
Abb., 317

von - s. d. — Karl V. in - 009/19 Meckenen, Israel von - s. d. Mecklenburg 355/403/78/86 — Bild-wirkere 1479 — Doberan in - s. d. Herzöge von - 0.7E — Holzplastik benalt 424 — Temprin in - s. d. Schwern 488 Meersburg 395 Meersburg 395 Meiningen, Schioß Landsberg bei -

Melk (Osterr.) 177/92/209 - Meiater Martin 224 Memmingen, Strigel, Familie von -

Meran 234 - Turmballe: Kreuzes-Meran 234 — Turmhalle: Kreuzes-erscheinung 251/2 Abb. 305 Mergeatheim, Stuppach bei - a. d. Merseburg 462 — Cranach, L., Al-tarbild 6.74 Meraleben, Altar 406 Meßlirch, Stadtkirche: Meister von

Meßlirch, Stadtirche: Meister vos Meßlirch, Altar 931 Metten, Armenbibel 216/7/20/8 Abb. 200-58-07 — Giasmalerei 192 — Handschrift 309/10/30—Regel des b. Benedikt 204/5/10/7/8/20/1/2/5 Abb. XIX, 1/2/3/208 — Schreib-stube 151/217 Minden 64/123 — Altar, Berlin 424

Minden 64 123 — Altar, Berlin 424 — Bertram von - s. d. — i. B. tom Ring, L. d. J., Münster 477 Minning, Wertinger, Glasmalerei in München 667

Minning, Weringer, Glasmalerei in München Bir, Minchen Bir, Minchen Bir, Mitterfeil (Reciscans), Münster: Mitterfeil (Reciscans), Münster: Mitterfeilan, Faberte, Altarbild 311 Modens, Tomaso da. 155 — Galeria Estere: Wirt: Niching, Verklandigung 51:23 Abb. III, 28 14 Modens, Faberte, Mirts Minterfeiland, Aller on s. d. — Huber, Federseichnung 655 Montblanie im Bild 520 Montblanie im Bild

den a. d. Aller, Altar, Hannover

Bibliothek: Armenbibeln, Benedikt-Bibliothek: Armenbibeth, Benedikt-beurer 215;0 a. d. Abb. 259 — cod. 23433 215;28 Abb. 255 — cod. Clm. 4452 228 Abb. 205 — Codex, FreisingerBenediktusfensiter 351 — cod. germ. 20 217 Abb. 257 — Mettener 216;7/20/8 a. d. Abb. 200;58;67 — Regensburger 215;0 a. d. Abb. 250 — Avennares, Astrologie 178 — Evangeliar Otto 111-16/28/64/152/93 Abb. 18/57 — Kalendarium 6 Abb. 7 — Mettener Regel des h. Benedikt 204/5/16/7/ Regel des h. Benedikt 204(5)16/17, 8(20)1 Abb. XIX, 1/2/3/268 — Musterbuch den Stephan Urach 8b. Abb. 80 — Salzburger Bibel 188; 20/1/3/4/11/5/7/9/20/12/3/5 Abb. XV, 5/b. XIX, 4/5/23/6/3/4/00/70 — Weltchromit cod. germ. 4, 5/218 Abb. 20/1/2/3/4 — Michaelshof-kirche: Schwarz, Chr. Altartafeln 05/5 — National - Museum: Aufer-stehung Christi 192/3/254 Abb. 211 — Auterweckung der Drugiana 20b. stehung Christi 192/3/284 Abb. 211

— Auterweckung der Drusians 200
Abb. 241 — Bamberger Altar 272
S. 93/4/5/303/7/8 Abb. XXII —
Baumburger Kraurium. phanes and Learnetina (10.1 – Handaria 70.1 – Hearnetine Tell – He 13XVIII. 2276 — Passions-Zyklus 502. — Pleydewurf, H., Anbetung der Hirten 201; Verkindigung 504. Pollack, J., Alture 304. — V. Rri-der, Sammlung 308. — S. Kutherina S. Barbara aus Waserburg 508. — Schopb. Schule, Ehepaar 509. — Schwarb, Schule, Ehepaar 509. — Schwarb, Chr., Alteralieli 205. — Schort, Chr., Alteralieli 205. — Schort, Kopf 79. Abb. — Tenul, W., Ar-Kopf 79. Abb. — Tenul, W., Ar-Tatelhald 200 — Temperagematic Keyl 70 Abs. 70 — Traul W., A. Keyl 70 Abs. 70 — Traul W., A. Keyl 70 Abs. 70 — Traul W., A. Keyl 70 Abs. 70 — Traul W., A. Keyl 70 Abs. 70 — Traul W., A. Keyl 70 — Traul W.,

asch, L., Kreurigung 1501, 520 —
Dinwege, Geburt und Ashtsung
401 - Enterneting den - Direct
201 - Returneting den - Direct 387 — Meisster des Marienlebens 81 Abb. 90 — Meisster des Marien-todes, Tod der Maria 473 Abb. 575% — Metlich, H., Frauenbild-nis 607; - Patrizier Liegaalz 207. — Neulichatel, N., Joh. Neudörler 623 — Ostendorler, M., Gottwater 693 — Ostendorfer, M., Gottvater in der Glorie 665; - Schweißtuch der Veronika 665 — Pacher, M., Anbetung des Kindes 109 Abb. 117;
- Kirchenvater 573 Abb. 116;
- S. Gregor 116 Abb. 129; - Wollgang-Altar 78/80/109 Abb. VIII 7 gamg. Attor 78:60:100 Abb. VIII. 7 Pleydonuv I. II., Kalvarenberg 253 Abb. III 73; Katharinen 253 Abb. III 73; Katharinen 253 Abb. III 73; Katharinen Curtina 162. — Ropertod des Marcus Geritan 162. — Ropertod des Marcus Greiner Allar 213; Schaffner, M., Arsinsieleen 241 Abb. III. 150; Arsinsieleen 241 Abb. III. 150; August, h. Familie 251 — Schoper, Gert, Belbeibildina 1023 — Stroper, Gert, Belbeibildina 1023 — Stroper, Chr., Selbaibildina 1023 — Stroper, Chr., Selbaibildina 1023 — Stroper, Schoper, M. (1) — Stroper, M. (1) — St B., David u. Goliath 201; v. Haller 5-2; * Konrad Rehlingen u. Kinder 5-2; Abb. XXXVIIIII. 74; *-b. Sippe 201 – Tiroler Schule 78 80; I Abb. IX, 4 — Wertinger, II., Bildnisse tab. — Weensam, Heilige 476 — Wolgemul, M., Ausrag der Apastel 5-81. I Ioler Alfar 200; Apastel 5-81. I Ioler Alfar 200; Veronika 374 80 Abb. XXVII — Zeilblom Standfurure 5-68 Abb. II Veronika 374.89 Abb. XXVII — Zeitblom, Standfügures 556 Abb. 111 68; - Talelbrider 556 — Sammlung Boisserre: 377.437,8 — Barthol. Altar 444/5 Abb. 541 — Bouts, Gefangennahme 443 — Meister des Marienlebens: Altar sus St. Ursula 438.9/68 Abb. 527; - Kreuzigung 441 — Meister der h. Sippe: An-441 — Meister der h. Sippe: Au-betung der Konige 449; - Bewei-nung 449; - Triptychon 449 — Roger v. d. W., Dreikonigsattar 437 — Sammlung Böhler: Kreuzi-jung 201; 24 Abb. 231 — Kunst-handlung Rosental: Tie ritieb, Hand-schr. 222 — Staustebilstonket: Dürer, Ceberbuch Maximilians 97:37:25:000 Deatmen, Critando di Handing 17:28:2800 Deatmen, Critando di Handing 17:28:2800 172 Abb. 61/7 — Mielich, 11., Psalmen Orlando di Lassos no.7 — Ostendorfer, Turnierbuch non Abb. 111, 182
Münchenbermdorf, LendenstreichAltar 402
Münden (Hisnnover), Aegidienkirche:
Altar 400 Abb. 30718
Münnerstäck, Altargenslide: Tod der
Maria 291/2 Abb. 358 Gliangemälde 179 [82/94/284]/303/7/34/7
Abb. 350 — Maria Aegyptiaca 266

507/8 Aunster i. Schwaben, Schüchtin-Zeitblom-Altar s. Budapest Münster i, W. 302/405/30/07/77/8 -Clemenshospital 400 — Friedens-kongreß 479 — Giebelhäuser i. B. 457 — Johann VX 7 — Johann Körbecke in - s. d. — - land: Darup im - s. d. — - Luid-Langenborst im - s. d. — Luid-geriturm 1. B. 457 Abb. 550 — Plantik 424 — Spätrenninsance 478 — Tafelbild 380 — tom Rings in

— Taleibild 380 — tom Rings in -a. d. — Dom: tom Ring, H., Marienleider Glasmaleres 477; - Rundbilder aul der Kunstuhr 477 – tom Ring, L. d. A., Aulerweckung des Lezarus 477; - Christus und die beiden Johannes 477 — Museum: beiden Johannes 477 — Museum: Antependium 457 — Blankenberch-Altar 404 Abb. 503 — Darssellung 404 — Dimweg, Geburt 459; Kal-varienberg 400 Abb. 503; Kreusrigung 459; S. S. Georg 460; S. Luas 112404 Abb. 502; S. Niebalan 400; Tod Marih 459 — Gert von Lon. Corvey-Aldire 459; Holian 450; S. Gert 400, D. B. Corvey-Aldire 459; Holian 450 — Kontad, Filiget-Bidder 400, Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 409; Lauslourter 450; Abb. 400; Lauslourter 450; Abb. 450; Lauslourter 450; Abb. 45 Hochallar 459 — Konrad, Fligd-bilder 400 Abb. 492; 1-iselikoritet Kreazigung 401 Abb. 502; 5-chols, Kreazigung 401 Abb. 502; 5-chols, bild 400 — Korbecke, Kreazigung aus Amelsbüren 457 Abb. 503; 5-jeus 400; - Marienalist 460 — Meister von Liesborn, Amelsbürs-ner Flügelbilder 455; 1-ingel 456-mer Flügelbilder 455; 1-ingel 456-Abb. 502; 5-chols, 5-Michael 458, Abb. 502; 5-chols, 5-Michael 458, Aller 459; - Fon Ring, H., Il-foch-Aller 459; - Fon Ring, H., Il-foch-Altar 485; Lippborger Altar 486

Altar 480; Lippborger Altar 480

Altar 480 — Stud Ring, H., Deckrich 472; Portrait 476 — Son

merusco 477; Detretik Knetek

477; Herreshidani 477; Meritari 477

Fingerialtar 478 — Nassingkluster;

Stockerwerkatts 475 — Ludder

478 — Samming von ner Milden:

Messier von Hauft 475 — Ludder

478 — Samming von ner Milden:

Messier von Hauft 475 — Ludder

474 — Stemming von ner Milden:

474 — Stemming von ner Milden:

475 — Samming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

477 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

479 — Stemming von ner Milden:

471 — Stemming von ner Milden:

472 — Chervascrétire in ming, H.,

Anton, Nisser, Egerd, v. von Woppen;

473 — Stemming von ner Milden:

474 — Chervascrétire in ming, H.,

475 — Stemming von ner Milden:

475 — Stemming von ner Milden:

475 — Stemming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

477 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

479 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

471 — Stemming von ner Milden:

471 — Stemming von ner Milden:

472 — Stemming von ner Milden:

473 — Stemming von ner Milden:

474 — Stemming von ner Milden:

475 — Stemming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

477 — Stemming von ner Milden:

477 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

478 — Stemming von ner Milden:

479 — Stemming von ner Milden:

479 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

470 — Stemming von ner Milden:

471 — Stemming von ner Milden:

472 — Stemming von ner Milden:

473 — Stemming von ner Milden:

474 — Stemming von ner Milden:

475 — Stemming von ner Milden:

476 — Stemming von ner Milden:

477 — Stemming

Mnri, Kloster, Egeri, C, von, Wappen-scheiben 639 — Wandteppich 528 Abb. 111, 42

Narbonne, Alturdecke 372
Neapel 123/4/308 — er codez 227 —
Hans zu Schwar, Karl V. 652 —
Witz, h. Familie 511/3 — Museumi
Bemaliets Sucriteli aus Bouccreale
1815 Abb. 209
Reuburg 177 — Breu J. d. J., Glasmalerei 65/9/64 — Feeden, M.,
Wandhuffert 627 — Grinnau beika. d. d. — Schlöß; Glas- und
Wandmalerei aus — Schlöß; Glas- und
Wandmalerei aus — Schlöß; Glas- und

Wandmalereien <u>024</u> Neuenahr, Gral Gumprecht zu - s. d. Neuendorf (Altmark), Glasmalerei Neuhaus, Kloster, Georgslegende 150/

Neumarki 177 — Johannes von - s. d. Neumälinster, Meister Arnold 277 Neumhofen 462 Neu-Otting, St. Anna: Wertinger, H., Bildalese 207 Neuß 444 542 Neustadt a. E., Alter 419 Abb. 528 Neustilt, Klosterkirche: Barbarasttar

572 — Katharinenaltar 572 — Pacher, 2 Passions-Talelbilder 573; - Schutbilder 573 — Stiltskirche: Pacher, Wandgemilde 574

Abb. 353 - Stoff, V., Kiliansaltar | Neuwerk, Klosterkirche: Immaculata 388 Abb. 482 Niederich, Hermann Scherflgyn von -Niederhaslach i. E. 315 - Glasfenster

Nederhaalach I. E. 315 — Glasfenster 337 Abb. 419 Niederlande 1,225,45,53,77,86,100 M. (262,3015,565,541 — Bildwirer M. (262,3015,565,541 — Bildwirer Green 1,79 — Bround. 420,427,24 Dürre in den 80,001,22 — eer 7,77 449,77,950,710,128,97,97,71 50,79,915 — Herlin, Fr., in den 6. d. — Kircherllutten 2011, N., aus den 6. — Kircherllutten 2011, N., aus den 6. — Kircherllutten 2011, N., aus den 6. — Sircherllutten 2011, N., aus den 6. 89/449/52/6/8 — Malerachule 307 — Neulchatel, N., aus d. - s. d. Niederwildunger Altar 393—9/400/ 117/8/9/19/21/34 Abb. 487—94 Nordhausen, Cranachsche Bilder 075 Nordlingen 272 4/5/6/8/308/15/34/43 | 531 — Berthold v. · a. d. — Glas-malerei 283/4 — Herlin, Fr., in ·

Nordingen 272 4,506,500 il. 53.43

mailern 2834. Pietin F. Fish.

n. d. — Makerchule 303.48 jk 36

mailern 2834. Pietin F. Fish.

n. d. — Makerchule 303.48 jk 36

mailern 2834. Pietin F. Fish.

n. d. — Schalelen, Judin J. FrenkoBern 183.4 jk 36

mailern 2834. Pietin S. Fish.

pietin 203.4 jk 36

pietin Materichule 27, 78, 80, 97, 110, 1, 2, 87, 35, 75, 208, 26, 307, 410, 525, 49, 687, 80, 604, 8, 24, 85, — Markt, 274, — Miniaturen 301, 5, 6, 7 — Neulchatel, Maniaturen 2015;6;7 — Neulchatel, N., in * a. d. — Passion, kleine, Berline 522 — Passionsarenca 293/4 — Pener, Georg, in * a. d. — Petrold in * a. d. — Pleydenwurf, Hans, in * a. d. — Ratiwerlässe 101 — Frenken 281 — Ratiwerlässe 101 — Rebmann, Abbrecht, in * a. d. — Schon, Erhard, in * a. d. — Schon-Schön, Erhard, in * a. d. — Schongare in * a. d. — Springinklee, Hans, in * s. d. — Stadbild 274 Abb, 335 — Stodl, V., in * a. d. — Strauch, L., in * a. d. — Table Hanns von Spreit in * i. d. — Table Hanns von Spreit in * i. d. — * und Vesedig 501 — Volksamer. Luster in * i. d. — Augustiner-kurche. Wolgemut in * s. d. — Augustiner-kurche. Wolgemut, Schule, Peringsdörler Altra, Germanisches Görler Altra, Germanisches Gester Altra, Germanisches Gester Altra, Germanische Meiner von Schule Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche. Wolgemut, Schule, Peringsdörler Altra, Germanisches Meiner von Schule Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche. Volgemut, Germanische Meiner von Schule Verleit in * i. d. — Schule Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche. Volgemut, Germanische Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche. Volgemut in * i. d. — Augustiner-kurche. Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche. Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — i. d. — Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Volgemut, G. Germanische Verleit in * i. d. — Augustiner-kurche Verleit in * i. d. — i.

seum — Burg: Hans von Kulm-bach, Passionazyklus 61] — Schaff-ner, M., Wollgang Oettingen n41 — Frauenkirche: 274 — Fenst 304 — Tucher-Altar 224/73/4/8/98/ 9 300 1 2 3 8 9 40 524 Abb. 370 1 2 3 — Wandmalereien 280 — Ger 9,3001,23,18.9 (8.5.24 Abs. 37611.7)
— Wassimateren 2006 — Code.
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng, H.,
St. Quirris 604. — Baldeng lige Finalise 4 3 Alb. 78 — Hol-ben, H. d. A., Madonas 324 — Johannes and Patinos 300 Abb 300 a Johannes and Patinos 300 Abb 300 a Holman State 1 and siebid 320 — Statupung Christi 240-324 Abs. 355 — brieft, NSS 55 — brieft, Victoria Rahmer an Dürerr Allerheiligen-263 — Stragel R. h. Sippe (2004) 321 — Stragel R. h. Sippe (2004) 321 — Stragel R. h. Sippe (2004) 322 — Stragel R. h. Sippe (2004) 323 — Verriebung er h. Notharina 110 Abb. 119/20 — Wild, Schein-ben 521 — Wilt, Verkundsgein-ben 521 — Wilt, Verkundsgein-Mt. Tielebid 3952 — Schule, Hans R. Tielebid 3952 — Schule, Hans Perkundister Sool. Multin Posen-thaler 3951. Peringsdorler Altur 71 — Wander bes der Bestattung 77 — Winder bei der Bestattung Marias 280/524 Abb. 354 — Zeit-blom, Beweinung 550; • S. Anna 550; • Tafelbild 55a — Heilig-550; - Tafelbild 55a — Heilig-geistkirche: Fresken 272/81/304 7 — Jakobskirche: Nothelleraltar — Jakobskirche: Notbelleraltar 293 — Johanniskapelle: Traut, W., Altar 2026 — Johanniskirche: Kreuzigungantur 208; 302 Abb. 308 — Landauerkapelle: Dürer, Aller-heiligenbild, Wien, Galeria a. d.; - Dreilaltigkeit, Glasmalerei 595 Abb. 111, 111 — Rochuskapelle: Ilans von Kulmbach, Classmalerei Hans von Kulmbach, Glasmslerei 989 — St. Lorenz: Chor 225,75j 987/313581 Abb. 336/389 — Deocarus-Altar 293/307.8 — Hans von Kulmbach, Flügelpaare 611; - Tucheraltar 6091(0.80 Abb. III, 128 — Imhofscher Altar 273,80/1 0/ 79,93 Abb. 357 — Imhol-Rothflasch-Epitaph 295 Abb. 365 — Imhol-Thürler-Epitaph, Madonna 290

Abb. 300 — Kaiserfenater 362 — Meister R. F., S. Vett 300. —
Meister R. F., S. Vett 300. —
Meister R. F., S. Vett 300. —
Pleydenwerl, H.,
Altar 3nd — Tod der Maria 972 —
Meister Schaffen — Tod Her Maria 972 —
Meister Schaffen — Trant H., Löfferin —
Meister Schaffen — Trant H., Löfferin —
Meister Schaffen — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister — Weiler —
Meister —
Meister — Weiler —
Meister —
Meis altar 5n5. — St. Martin: Glasge-gemälde 283/93/4 Abb. 348 — Morizkapelle: Fresken 272,80/11 7/307/8 — Ursula-Zyktus 281/0-307 — Sebaldus-Kirche: 307— Fenster 282/3 — Fresken 272/3/ 80:1,334 Abb. 345 — Glasgemilde: 282 307:29 — Hallerscher Altar 302 282/307/29 — Hallerscher Altar 302 — Hans von Kulmbach-Hirsvogel, Chorleaster 202; - Plarrhol, Giasmalerei 202; - Plarrhol, Giasmalerei 202 — Imhol-Volkamer-Epitaph 208 Abb. 309 — Kreuzigung 27o, 83 Abb. 346 — Kreuziragung 1809, 283/307 Abb. 349 — Madoma 8/197/303 Abb. 1001 — Meister des Tucheralturs, Löftel-Meister des Tucheralturs, Löffei-holz-Altar 529 — Passionadarstei-lung 304 — Teppich mit verlorenem Sohn 522 — Tympanon-Reliel 272 — Stadt, Archiv: Bibel des Frater Henricus 305 — Stadbbioliothek: Bibel Cent. I., Ministuren 305 Abb. XXIII 1—3 — Dürer, Schrillen 502 — Spitalbuch 305 Abb. 378 Nykorlo, Kurche: Altar 422,34

Oberbobritsch 462 Oberdorf, Schäufelein-Altar in Beuren

a. d., Oberkirch bei Frauenield, Chorfen-sier 319, 28 Abb., 997 Obermauern, Pacher, Schule, Wand-gemilde 514 Oberrothenbach, Meister des Neu-sitter Altars 402 Oberstatunion, 5t. Martin: Stocker, Jüngsbes Gericht in Stoittgart s. d.

lerei 342 Ober St. Veil, Bischölliche Residenzt Schüulelein, Altar 011 Oberwesel, Utrechter Altar 380 Odilienberg, Bildreppiche 531 Oesterreich 28 | 124 38 44 74 7 8 87 9 - 288 9 21 3 7 8 36 8 71 83 311 } 29 bl 2 bol — -ische Benediktiner-stifte 224 — -ische Glasmalerei 199 200:1 b7 — Miniaturmalerei 209: 143.03 7.8.0 201.(2) 3.4.5.0 7.08 — Infelinaters in 2010 o Wand-naiver 122 — Bayriad-naiver 122 — Bayriad-naiver 122 — Bohard-naiver 122 — Bohard-naiver 122 — Bohard-naiver 122 — Hono-dever 123 — Hono-dever 124 456789201,234565308-

Oppenheim, Stadtbild 274 Abb. 334

-- Katharinenkirche: Olasmalerei 390:436 Willehalm yon - 174.9

Orleana, Herzog von 381 Orsov, Plarrkirche: Altar 450 Ortenberger Altar, Darmstadt 304, 43 8 52 Abb, XXV:432 43 8.52 Abb. XXV.432 Orvieto, Bolsenareliquiar 326 Osnsbrück, Rulle bei - a. d. — Dom-bibliothek: Ruller Gradusle 358 Abb. 438 — Marienkirche: Predella

404 Abb. 500 Ostner, -städte 401 10-20:37(03)78 Ottau, Krummauer Kreuzigung aus -81 8

Paderbora 478 — Wewer bei -s. d.
— Dom: Gert von Lon, JüngsteGericht 499 — Goskirche Kreuzgungsreiler (24)
Podas 188 -279 — Ginste di
Podas 188 -279 — beb. 299 — oer
Maieres 320 — Schulet von - 401;
750 -2 — Arenakapelle: Giotto,
Frenken 158 00,239/44 5 Abb. 291
Pardubit, Ernal von -s. d.
Paria 123 881 69 — Bordiverister Nic. Bataille s. d.; Unger a. d. Hance de Constance in • s. d. — Hol von • 655 — Miniaturmalerei 226 339 40 51 72 81 413 — •cr Hol von . 833 — Manutarmalieret Frank 1988 — Armatiker 19 Abb. 20/146 320 — F.vas Erschal-lung 12 Abb. 11 — Grandes Chro-niques de France 171 Abb. 197 — Honnecourts Musterbuch 85 Abb. Honnecouris Musterbuch 85 Abb. 81 — Juden in Agyptea 298,00 Abb. 313 — Lektionar 201 — livre de voies de Dieu 171 — Paulter des h. Ludwig 201,729 — Psal-terium 12+/339 Abb. 144 — Samm-Long Rothachidis Lean Paucel Scine. lung Rothschild: Jean Pacel, Stnn-denbuch 178 205 Abb. 204

Partenheim i. Rheinhessen, Glaslenater 350 Pussen 192.001 — i. B. Feselen, M. 007 — Erast von Bayern in · s. d. — Frucaul R. in · s. d. — Huber,

W. in - s. d. Pelplin, Kloster: Wondmalerei 416 Peiptin, Klotter: Wandmaterei 416 Peringsdorfer Altar 8. Nürnberg, Germanisches Museum Petersburg, Bruya, B., Bildnis 475 — ser Panlter 8. Brüssel — Ere-mitage: Cranach, L., Venus mit

Amor 670.

Pialz 276 — Frankental in der - a. Schule des Hausbuchmeistera, d. - Senure Tolelbild 544 Sammle

Falestolid 338
Philadelphia, Sammlung Johnson:
Bruyn, B., Bildnis 475 — Meister
von Cappenberg, Passion 400 —
Wynrich, Madonna 378 Abb. 459
Piras, Stadtkirche: Antependium 144/
483 Pisa, Antonio da - 315 Poles, Pollack, J. aus - a. d. Pommern 220 350 414 03 88 — Bild-

wirkerei 479 — Herzöge von · 078. 90 — - scher Kunstschronk, Berlin 990 Abb. III. 210 Pompe janische Wandmalereien 183/5 Prag 28:50 7/8/04/123/4/30/48/51/2/ 5/00/71 7/9/81/9/90/15/207/14/20/ 30. 2.5/n.9.40.51.04.7.08.711.23.5 0. 8,980.23.7.90.3.0.306.91.134 d. 80.410.32.5 — Attartalel 180.1 — Bidhaurerschule 413 — Brevie-rum conte 126.76 — Einfluß 193. 7. 21.4.8.78.10.30.90.20 — Frenken 155 — er Glammalerei 281.5 — Joh. von Andren in * 6. d. — Jung-herren von * 180 — Kartstein bei **e. d. — **ische Kunst 154.95.200. 5. 7.1.8.13.6.21.40.6471.81.3.440. 90 — er Malereneille Schizenbach 30 2 5 6 9 40 51 04 7 68 71 2 3 5 90 — er Malergeselle, Skizzenbuch 1 6/7 Abb. 83 a—c — Malerzeche, -gilde 20/100/24/50/77/432 — Nie-derländer in - 059 — Rudolph II. gilde 2b/100/24/3b/77/432 — Niederlânder in • 639 — Rudolph III. in • a. d. — Saz Johann 58 — Teinkirche 274 — Theoderich von • s. d. — Wenzel König a d. — er Werkstätten 207 — Wurmser in • 155 — •ischer Schulkreis 235 — •isch-böhmischer Stil 210 —

Dom: Vera Ikon 180 - Bibl Dom: Vera Ikon 180 — Bibliothek: Olmützer Missale: 149/53/5/78/81 Abb. 100/9/74 — H. Katharina 153 Abb. 174 — Verkündigung 124/6/40 Abb. 100 — Schatz: Madonna 140 1/2 Abb. XIII — Monaik 410 — Em-1/2 Abb. All — Mostate 410 — Em-mauskloster: Fresken 157.8/9.00/2 73;82;94,258.81/2 Abb. XVI/163, 75a;84 — Fradschin: Kloster St. Georg: Abfissin Kunigunde 159 — Landaumanner Cod. Augustens Georg: Abitsain Kunigunde 159 — Landesmaseum: Cod. Augustima super Joh. 120:49 Abb. XV, 1141 Abb. 140 — Johann von Drazer, Mis-des Joh. von Aventurkt is. d. — Ma-riale Armesti: Verkundigung 130; 149:55,7747,8720 Abb. XI — Ora-tonale Armesti: XIII, A.1.1 50;1; 278:28 Abb. XV, 4, XIII. C. 12,128 hung 108:345,34bb. XII — Baldung H., Enthappung Kathariasa 627. nung 108:34)5 Abb. XII — Baldung, H., Enthauptung Katharinas 621 — Bartholomius, Plasi, 87/97/30 Abb. 1001 — Christus in Octisemane 133/79/219/17 Abb. 147 — Destna, Altartalel 180 — Drei Ficilige 135, 0 Abb. 151b — Hobenlurther Gna-Anh. 1316 — Information resilier 139. Abb. 1316 — Information Canada Abb. 1316 — Information Canada Abb. 1316 — Abb. 135 — Abb. 135 — Abb. 135 — Abb. 135 — Abb. 136

Provence Lon

ustertal, Bruneck i. - s. d. — Mitter-Olang im - s. d. — S. Korbinian im - s. d.

Ramelaloh, Glasmalerei 401 Rameradorf bei Bonn, Kirche: Wand-malerei 370 Ratzeburg, Kreuzigungsrelief 424 -Notke von • a. d. Raudnitz 151 — Probsteikirche: Altar 130 02-81 207 Abb. 183 Meister

vo a. d.
Ravensburg, Eriskirch 315 — Plarrkirche: Cherfenster 329
Regensburg 1778.8.29.45.7,202.76.
Ø 315/24.32.000 — Altdorfer, A.
Fraeoul, R. in s. d. — Purtmeyr in s. d. — Johann III. in s. d.
— er bibl. paup. 215.6 Abb. 26
— Dan: Gainfenster 186.779.12.4 5 0 7 201 2 67 310 29 Abb. 209 a

5/0.7/2011/2/07/310/29 Abb. 209 at 14/5/6/9/20 — Nordturm 189 — Histor, Verein : Feselen, M., Him-metliahrt der Maria Magdalena 667. — Ostendorfer, M., Hochaltar 665. — Minoritenkirche: Aulerstehung Christi 192/3/284 Abb. 211 — Rathaua: Teppische 211/2/3 Abb. 250/2 — Walliahrtische "zur 250/2 — Wallishrtakirche "zus schönen Maria" nob Reichenau 310/5 Rein, Kloster, Meisterbuch 85/6 Reutlingen, Wandgemalde 307 Reval 403 — Heiliggeiafkirche: Nothe

Hochaltar 405 Rhein 212 357 8 9 61 3 80 409 30 -

-ische Glangemilde 181 - -ische Kunst 217:8,95.339 517 - Kunstkreis 179 94 235/8 9 — isch-schwä-bische Meister 5/5/49 Abb. 111, 40/1 — Textilmalerel 528/32/76 — Mittel- 55/6/87/118/79/91/4/5/281 306 | 41 | 3 | 7 | 50 | 432 | 523 | 32 - 45 61 7 - 31 - Althre 350 - Backoffer vom - s. d. - Kunst 27/42/56/281 308/43/50/2 - Tranzösische 242 -Malerschule 27/118/79/304/55 — Meister des Hausbuchs am - s. d. — Rundscheiben 543—Nieder -191/325

/55 / 9 / 65 84 /5 432 /4 /50 /54 /5 /6 /60 / 218,39;40;5;64:0;7,76:9(57)68;303;33,89;-01;20;24;73;55:50;717;26;76;302;-45;55;50;7-31;26;76;302;-45;55;50;7-31;26;76;302;-45;55;50;7-31;26;76;302;-46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;302;46;76;4

Rheinberg a. Niederrh. 450.9 Rheinberg a. Nicourin, 100, Rheinfelden (Feste), Zins-, Nintz-u. Urbarbuch: 218 Abb, 205,6 Rheingan 355,017 — Meister des Urbarbuch: 218 Abb. 205.8 Rheingam 355.01.7 — Meister des Hausbuchs im - a. d. Rechter des Housbuchs im - a. d. Rechter des Housbuchs im - a. d. Rechter des Rheinlande: 37.05.89, 1234.437,911. 215.339,480.01.7 — isrde Glas-malerei 181.087 — Iliader 124 Rheinstein, Schloß, Bruyn, B., Olas-malerei 475 — Olasmalerei 344.8 Retherich-Altar, Meister d. h. Sippe:

Rederrie Aller Mediatalische Seles Rederrie Aller Mediatalische Aller Berieset Vatterburge 4178 .
Rederin Alterfügeri in Steinigeri Geit Rederrie Aller Berieset Steinigerie 1 Steinigeri Geit Rederrie Steinigerie Preder 2178 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Reineggebe Norre 325 .
Rei Romhild, Hohenzollerngrabmüler 609 Rosentsi 179

Rosentsi 179 Rosenweiler i. E. 315 Rostock, Bildwirkerei 479 — Doberas - s. d. — Holzschnitzerei 424 Marienkirche: Hochaltar 420 —

 Marienkirche: Hochaltar 420 –
 S. Nicola kirche: Wandmalerei 420
 Röthenhach bei Nürnberg 272
 Rothenburg n. T. Dominikanerkirche:
 520 – Herlin, Fr., aus. a. d.;
 Altar 547 – Schwarz, Martin, von - s. d. – S. Jakob, Blutskappelle: Glangemälde 284/303/34 von * 6. d. = S. Janos. pelle: Glasgemilde 284/303/34 Abb. 351/2 — Herlin, Ecce homo 549/77; Maria mit d. Kind 547; Vera Ikom 549 — Riemenschnei-der, h. Blutsalfar 328 E. Martin: Rebmann-

der, h. Blutsallar 228 Rottenburg. S. Martin: Rebmann-Schüchlin, Altar 240 Rotterdam, siehe Erasmus Rottweil, Witz. Hans aus - s. d. — Witz. Konrad aus - s. d. — Lorenz-

Rottwell, Witz, Hans aus - s. d. — Witz, Konrad aus a. d. — Lorenz-kapelle: Mulischer, SS. Barbara s. Magdalens <u>517</u> Rouen, St. Outer: Amstell 12 Abb. 383 Rodostatal; Schaala bei - s. d. Rulle, Graduale 338 Abb. 438 Romketstein, Schiolo: Freiken 197/32/37/44/52/47/01 Abb. 279/306/7 — Neidhartsmal 234

Sant 155 Sachsen 179/461-3/71/8/88 -- Bildwirkerel 479,078 — Cranachsche Bilder 675 — isches Erzgebirge a. d. — Friedrich der Weise von a. d. — Friedrich der Weise von -a. d. — Kurfürsten von - 068/85/ 8 — - sische Malerei 077/86 — - spiegel 400 — Nieder: 359/405 bia 10/30/7/61/9/487/8 — Tafelmalerei 409 Salzach 000

Salzburg 28;151/90/2/209/10/05/71/ 0.8:9.09.8:302;11/01/53/1001 — Att-er Schule 5250 — Bayerisch-salzburgische Schule 205; Tafel-maierei 191 — er Bibel 188/201; 3/4/11/5/70/201/2/3/5/7 Abb. XV. makers 191 – er tisel his.201

So, XIX. 4, 2, 29, 14, 2072 – France

Van Jane 191 – er tisel his.201

Miller 192 – er tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201 – er Tisel his.201

— Wilder 201

— 208 208
Sanssouci, Bildergalerie 668 — Cranach, L., Passionabild 074
Sarutheim, Cyprianskapelle: Freiken 199/244/70 Abb. 224/94/5
Savoyen 499/50|10 — Ludwig, Herzog von a. d.
Schanla, Meister des Neusitzer Altars 462 Schaffhausen 309 — Glasmalerei 691

Sedifikausen 100 — Ghamulerrei 201.

Haus rum Ritter, Wandmalerei von Stimmer, T. 525-01 — Lang, to se d. — Lindiureyer, F. d. A. u. J. in s. d. — Stimmer, T. in s. d. — Stimmer, T. in s. d. — Metr-massmalinger, Kalvarienberg aus Roeinau 236.
Kalvarienberg aus Roeinau 237.
Kalva

chleißbeim, Galerie, Beham, B., Por-rath d., bayer, Herzoglahuses 616.

— Breu, J. d. J., Eroberung von Rhodon 626. – Fischer, zwöll Apo-stel 102 Abb. 107. – Hans v. Kulm-bach, Marienleben 911. – Maleb-kircher, G., Kreuzigung 566. – Meister der h. Sippe, Ambetung des Kindes 449. – Meielch, H., Al-brecht IV. no. 7. – Multscher. Meister der h. Sippe, Ambetung des Kindes 449 — Meilch, H., Al-brecht IV. nn. Z. — Multscher, Schmerzensmann 522 — Oslendor-fer, M., Albrecht V. von Bayern nd. S. — Pollack, J., Altar Sah. — Schlanlekin, Ab. Hammel al. 3. — Schöpfer, H., Bildnisse no. 2. Traut, II., Schutzmantelbild Su. 2. Wertinger, H., Bildnisse oop

Wertinger, H., Bildnisse 000 Schlesien 189/355/01/432 Schleswig, Dom: Kreuzgang, Wand-malerei 358 - Holntein, Plastik 424.71 Schlettstadt 315 — Hans Tielenthal aus * s. d. — Kirche: 311 — S. Georg Glasgemilde Katharinen-legende 190-330.533 Abb. 422 Schneeberg 505.81

Schonna (Tirul), St. Georgen: Frescet 240/81 höppingen, Plarrkirche: Altar 457 Abb. 537 — Verkündigung 118 Abb. 133 hotter i H

Schotten I.H., Altar 348-52,400 il.12.
Schwabsch, Weigemut 36.1 — Pfarrkirche: Wolgemut 16.1 — Pfarrkirche: Wolgemut 16.1 — Pfarrkirche: Wolgemut 16.1 — 16.1 Schotten i, H., Altar 348/52/406/11/27 8/9/41/4 — -alemann. 311/3 — - oberrhein. 278 — Malerschule 315 | 6:29/30/2/4 — - inche Meinter 87/97/108/9/43/303 Abb. 100 m/n/ 114 — Meister des Hambuchs in

-s. d., — Münster in
-s. d., — Schich
in

-s. n. — Suddunschein

3da. — Taleinatere M 147 5. — Wap
mit dem Schlagerstab 250 — Weil
in
-s. d. — Ham Wild in
-s. d. — Ham Wild in
-s. d. — Schick
-s. d. — Ham Wild in
-s. d. — Miller

-s. d. — Ham Wild in
-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller

-s. d. — Miller
-s. d. — Miller

-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller
-s. d. — Miller

isch-rhein, Miniatur 527 — Süd-526 33 41 00 031 hwlbisch-Gmünd, Schreierkapelle:

Schwibisch-Gmünd, Schreierkapelle: Glasmaterei 607 Schwartau, Kreuzigungarelief 424 Schwarzburg, Allendorl bei - 8. d. — Oberrothenbach bei - a. d. — Schloß: Lendenatreich, Altar 402 Schwaz, Hans Maler zu - 8. d.

m 403 4 Schweiz 189.94/703/309/10/1/2/30/9/ 42/51/2/498/685/97 — Bildnia-malerei 638/90 — Bildwirkerei 632/ 9 — er 661/5 — Kabinettscheiben 638 — Kunst 191/200/328 — er Malerei 502 031 -0 97 - Meister m. d. Nelke in der • a. d. - Oberrhein.-schweizerische Kunst 200 - er Wappenscheibe 535 b 28 32 enscheibe 535 b 28/32/8 — Nord- 300/534; - Glas-

5989.92 — Nord-300:534; - Clas-malerei 534 Chweria, Archiv: Reimchronik 412 — Museum Holzplastik benalt 424 — Neustodier Altar 410 Abb. 528 — Rode, Triptychon 404 — Temp

— Rode, Triptychon 404 — Temp-ziner Altar a. d. Seehansen 403 Seitensdorf 462 Seitenstetten 177 — Stilt: Altdorfer, Johannes 11, Abb. 0; - Petrus 11 Abb. 8 stadt, Altar: 87/97/303 4 Abb.

tőőb. 375 Sieer lalvim, er Altar 281 Siena 123:45 — Altóorier, A., S. Quirin úsal — Galerie 447 — Bar-Quirin úsal — Galerie 447 — Bar-Sigmaringen, Textilkunat 528 — Ga-lerie: Allegorien 380 — Meister des h. Bartholom: Anbetang der Könige 446 — Stocker-Schaltner, Altarlügel 550:640 — Tafelbild 380 — Zeitőbüm-Alfare von Bingen and Ennetach 352 Slawietin, Kirche: Wandgemälde 156

8 9 Abb. 179 Södermanland, S Sorunda in . s. d. Sodus, Tafel 180 Soest 28:362:91/8:401:5:30/87

sobat. Tatel 180

Abdegrever in a. d. — Altar 40

Chronis 886. is kalva roshere

Abdegrever in a. d. — Altar 40

Chronis 886. is kalva roshere

57 — Meister Koncel in a. d. a.

57 — Meister Koncel in a. d. a.

403 — Burghal-Maseum: Fingel,

Permalegende 50 — Maria sur

403 — Burghal-Maseum: Fingel,

Permalegende 50 — Abb. 521 — Mi
Nicolai Kappier 55 Schule Koncel, 5.

Nicolain 400 Abb. 522 — 54.

Abb. 521. — Mi
Nicolai Kappier 55 Schule Koncel, 5.

Abb. 521. — Freedit 404 — Petri
kirche: Wandmarten 591 — Abb. 524.

479 — Walpurgukalener: Bladen
Koncel, Kappier 400 Abb. 521.

Talieblid 400 — Meister von Lest
40 — Wiesser von Lest
40 — 442 — Fingelattar 401 Abb. 344 — Glasmalerei 358 407 — Predella 391 — St. Anna-Altar 458 olothura, Holbeia, H. d. J., Ma-donns 328/34/054 Abb. III, 109 —

Urs Graf aus - s. d. — Museum: Maris mit den Erdbeeren 351 Abb. 437 Somenberg, Kloster, Kreuzigung 570 Sorunds, Rode, Altar 404 Spanien 531/085 - Fugger und Wel-

ser in + a, d.

St. Florian, 192 — Altdorfer, A., Hochaltar and — Fenster mit Al-brecht II., 194/2001/26 Abb. 229

orent II., 194:20011:26 Abb, 229

— Passionabild 52a.
St. Gatlen 310 5 — Bergarten, U, von, Standscheibe von - 622 Abb.

III., 147 — Glasmalerri, Dichtung Ratperta 314 — Hör, A. in - a. d. — Meister von Meffkirch 621

St. Georgen, Bilderhandschrift 188
Abb. 210

St. Goar, Schufe des Hausbuchmei-sters, Tafelbild 544 St. Helena bei Deutschnhofen s. d. St. Johann im Dorfe bei Bozen a.d. St. Koloman, Kirche: Wertinger, H., Bildnisse e67. St. Kirbinian, Pacher, Legende des S. Korbinian 573
S. Maria Calanca, Strigel Y. Altar

S. Maria Calanca, Strigel V. Altar in Basel a. Plarrkirche: Pacher, Altar (109, 509 Abb. 117, 111, 81 Stams, Altar 241, 70 Abb. 288 — P. Woltgang, Lebsorg von - 270 Stargard, Pelplin, Pr. - s. d. Staulberg, Krobe, Glasgemälde 339 Stailberg, Krobe, Glasgemälde 339 Steiermark 144, 51, 89, 90, 9, 208, 67 — Oraz nr. s. d.

Steiermark 144/51/89/90/9/208/07 — Oraz m - a. d. Stein a. Rh., Rathans: Egerl, C. von, Wappenscheiben 03/2 Stendal 405/03 — Dom: Glasmalerei 410 — Marienkirche: Wandmale-rei 410

Altar 403 — Wandmalerei 358
Straßburg 124 ol 15; 20; 1 309 [12; 5]
73:531 028/32-89 — Amman, J. in
- s. d. — ser Artikelbücher 100 —
Baldung, H. in - s. d. — Bildteppiche 532 — er Codex 227 —
Dürer in - 533/84 — Flach, M. in
- s. d. — Glasmalerwerkstaft 523
Cettisinger in the d. — Bolis in Correlation of Control Abb. 394;6 — Kath. Kapelle: Glas-gemilde 182;94/318;140 — Lauren-tiun-Kapelle: Glasgemilde 340 Abb. 424 — Stimmer, T., Uhr 192 — Mn-seum: Glasgemilde 319/20 Abb.398 — S. Magdalena: Wild, Glasmalerei 533;51 — S. Thomas: Innenansicht 313 Abb. 391 — S. Wilhelm: Glasgemälde 340 Abb. 423
Sträßburg, Scholle (Karnlen), Wandteppich 212 Abb. 248
Trabung, Jabobaitriche, Chorkapelle, Tribseen i. P., Altarschrein 414/24
Trabung, Jabobaitriche, Chorkapelle, Glasgemaide 267,315,29,30/1 Abb.

409 409
Streichen, Einöde, s. Orassau
Studernheim, Schule des Hausbuchmeisters, Talelbild 544
Stuppach, Kirche: Grünewald, Madoma 221 Abb. III, 135

Stuttgart, Niederländer in - 089 shutgart, Niederlander im 689 – Altertam-Sammlung : Alprishacher Rundischeben 5d.1 2 – Azriesapet 527 Abb. III, 40 – Ratgeb, I., Herrenberger Altar 6d.2 – Schaller ner, M., Epitalph der Familte Alter Syrlin, J. d. J., Zeichnung zum Ulmer Hochaltar 32n Abs. 11, 68 – Zeitbom, Hausemer Al-tar 552 – Gemälde-Gaberier 522 – Bebenhauer Thron Salomos in St. — Collection Industries As I are a Section I and the Collection I and the Collection I are a section I

Tannenberg, Schlacht bei - 414 Tegernoee 192 Testungenburg, Raphon, Flügelaltar Tempzin, Altar 414/7/27/86 Abb. 523 Tengling, S. Koloman bei - a. d. Tepl bei Karlsbad, Melker Miniaturisten 224 erlan, Tirol 233/7/42/69/70 — Terlan,

erian, Tirol 233/17/42/69/70 — Chronik von - 270 — Storzinger, Krönung der Maria 240/1 Abb. 287; - Verfobung der Maria 240/1 1/2/5/70 Abb. 280 — Plarrkirche: Geburt Christi 200 ettnang Gral Johann II v Montlort

Tettnang, Grail Johann II.v. Montlori zu - s. d. Thann, Glasieuster 317,9 Abb. 420 Thoson, Colorester 3 (7 9 Abb. 420 Thoson, Schloß, Besitzer Engel Groß: Baseler Wirkteppich 534 Abb.111, 47 Thorn, Marsenkirche: Glas-Gemilde 416/7

410/7 Thüringen 292/315/55/405/9/10/32/ 61—3/71/88 — Kalendarium 8 Abb. 7 — Malerichule 468 Thurnau, Glasmaleret 199-220 Abb.

Tiefenbronn, Moser, Magdalenenaltar 338/496-7/500/3-4/12/3/7/49 Abb. III, 6/10/4 — Schüchlin, Hochaltar 540.50.77 Abb. 111, 64 Tiera, St. Katharina: Freeken 235/6/ 7/8/9/42/4/5/6/8/50/70 Abb. 281/2/

3:4:5 Tirol 28:138:44:51:88:9:90:7:8 irol 28:138:14:51,881;90:17:18 229:as;05;971;2;n;9:80:310;Ltb1; 498:00] — Altare 241 — Glas-malerei in : 207 — Kunat 229:as; 40:52/72;3:81 — Malerei 528:70:1; -Schule 28;78:80;118 — er Meister

Schule 28 78 80 118 — er Meister 81 4118 Abb. 75 — Reichich, M., aus - s. d. — Salzburg - 279 — Schloß - 271 — er schule 586 72 -655 — Sid-197 204 7, 33 5 0 15 — Tafelmaizer 204 5:0 Toggenburg-Bibel, Ferlin 220 Torggu, Crasch L. Sippenaltar in Franklurt 220 — Schloß Cranach, L., Kandmirere 225

Toskana 128/309 ournai, Miniaturen usw. 414 Tribsees i. P., Altarschrein 414/24 Triest, Adlerturan: Fresken 232/54 7/8/9/60/3/9 Abb. 280/310/1/2/5/8

Troppau, Johann von s. d. Tschechen 124/35 → -ische lutchriften (Wenzelbibe) 100 Tübingen 315 — Lawelin von - s. d. — Stiftskirche: Wild, Mittelfenster 551

Turin, Stundenbuch des Herzogs v. Berry s. d. Oberlingen, Heinrich Grussit von

Oberlingen, Heinrich Grassit von -270 — Waedmalerei 342 Ulm 308 10.1.2.5.433/531/6402 — Blaubeuren bei -s. d. — Briefmaler 547 — Holl, Leonhard in -s. d. — Holzschnitt 532/6.44 — ert Meister 315/38 — Meinter des Hausbuch-Stils 541 — Meeminigen südl. von -s. d. — Möbelkunst 690 — Mujiacher in - s. d. - Schäler, Familie in . s. d. - Schaffner, M. in . s. - Schongauer, Ludwig in - s. - Schuchlin in - s. d. - -er Schule 3345 — Stocker in - s. d.
— Syrlin in - s. d. — Wengenkloster
550 — Wild, Hans in - s. d. —
Zainer, Günther in - s. d. — Zainer, Zainer, Günther in - s. d. — Zainer, Joh, in - s. d. — Zesiblom, B. in - s. d. — Deutschordenakirche: Schaffner M., Neutsett. Bilder zyklus ad2 — Münster 275-308/13-45-28 50 Abb. 381 — Chorfenster 304, 34 5 n. 7 Abb. 413/45 — Meltscher, Karg-Altar Sail. — Schaffner, M., Bildnis eines Mannes 54/2; - Hoch-aller 64f. — soy, Schonganeratür-chen 540 — Syrlin, Ghorgestühl 370. – Zeichenser zum Unchalter alla f. 43. — sog. Schongauerauar-chen. 340. — Syrlin, Chorgestull 510; - Zeichnung zum Hochaltzt 510; - Zeichnung zum Hochaltzt 510; - Seichnung zum Hochaltzt 520; - Seichnung zum Hochaltzt 520; - Seichnung zum Hochaltzt 520; - Seichnung Steller (1988) 530; - Seichnung Steller (1988)

— Neidhardt-Kapelle: Stocker, Epitaphien Sall Urach, Meister des Hausbuchs, Still des - Sall — Sammlung Schlofl Echtenstein L. — Stiffskrieung Schlofl Lichtenstein L. — Stiffskrieung Vatar, Kirche: Glasmalersi 401 Utrecht, Erabischölliches Museum Altar 1074/3 360 Abb. 112,405 — Meister der h. Stype: Gregoramesas 447 — Scorel, Jas in v. d.

Walkenburg, Jesuitenkollegium: Mei-ater d. h. Sippe, Richterich-Allar 447 Velen, Meister der h. Sippe, Anbetung der Könige 449

mag der Konige 40 - 194.

berghouser, H. in. d. - Dürge Venedig 70,8-14.10.13.10.64.

Berghouser, H. in. d. - Dürge Dürge 194.

berghouser, H. in. d. - Forder, H. in. d. - Dürge 194.

berghouser, H. in. d. - Forder, H. in. de Kinder, M. in. de Veneder, 1952.

Friessel, R. d. - Forder, R. d. de Veneder, 1952.

Friessel, H. d. - Joseph of Barrier, 194.

104. Madonnes 521.045.

Forder, H. in. d. d. - Selbenhammer, J. in. d. - Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhammer, J. Selbenhamme

Nicolaus von s. d.

Verdun, Nicolaus von s. d., Verona 235/48/61 — Malerschule 401 — Pisanello aus - s. d. — - eser Malerei 52a — St. Anastasis : Fres-ken 241/70 Glastensterschmuck 186 Viktring, Cita Abb. 207a Villeneuves-les-Avignon, Pieth 514 Vorariberg 28 229,69 — Feldkirch in - s. d.

Walburg, Kirche: Glasmalerei 533 Waldeck, Niederwildungen in - a. d. Walhorn, Udemann von Erkelenz von

Warburg Eisenhoit von - s. d., Wor-meiu bei - s. d.
Warendorf, Piarrkirche: Kreuzi-gungsaltar 400/8/9/19/21 Abb. 498-Wartburg, Cranach, L., Luther c. par. el.; - Madoma el.4 Wasserburg a. Inn. S. Barbara und S. Kubarrin uns - S. Barbara S. Katharina aus - 508 Weikersheim i. E., Hans Baldung von

Weil der Stadt, Moser, Lucas aus Weildorf, Alter 191 207 Abb. 243

Weimar, 27 — Bildteppiche 678 — Cranach, L. d. A. in - s. d. — Cranach, L. d. J. m - s. d. — Dürer, Itans und Ursula Tucher 589 — Hans und Ursula Tucher 589 — Museum: Einhornlegende, Tafelbild 409 10 — Schnitzaltar 402 — Stadtkirche: Cranach, L., Kreuzigung 659 Abb. 111, 196 Weingarten 324 — Itala cod. 324 — Kloster: Holbein, H. d. A., Altar

in Augsburg s. d. Weiten, Plarrkirche: Chorlenster 194 /b/201 Abb. 230 Welsberg, Bildstockel: Pacher, Wand-gemilde 574 Weltalfingen i. Schw., Wandmalerei

Werben a. E., Altarschrein 424 -Glasmaleres 410 Wernigerode, Museum: Stickereien

Westenhausen, Kloster: Schaffner, M., Marienleben in München 041 Abb. Wewer, Ehemal. v. Brunss-lung 379 Whitehall, Holbein, H. d. J., Wand-

Wever, Thomal. V, Breinro-Samm-Whitelath, Holles, H. d., J., Wandsmalter (1920) 2(20) 2(2) 208 — 200 million (1920) 2(20

Winterthur, Wandmalerei 342 Winterthur, Wandmalerei 342 Wiamar, Architektur 401 — Bild-wirkerei 479 — Plastik 424 — St. Jürgen: Altar 420/4 — Krkmer-altar 431 Abb. 532 2: - Ludwig von Bayern 650; pannliches und weibliches Bild-

mis 153 Abb. 111. 161 N — Backery, and mis 153 Abb. 111. 161 N — Backery, and mis 162 Beb. 152. 2 Abb. 111. 162 Beb. 1. S. Goog 253 C — Borney and Control of the Control o Abb. XIV — Johannes 8/97/303
Abb. 100a — Meister Martie:
Gebetbuch 224 Abb. 274 — Trojan. Krieg 225 Abb. 272 — Pauli epi-stolae 178 — Rationale Durandi cod. 2765 209/23/4 Abb. 271/5 ---Roman de Rose 326 Abb. 405 ---Roman oc Rone 370 Abb. 405 — Simeon v. Niederaltaich, lat. Lehr-buch 225 Abb. 273 — Wenzelbibel a. d. — Hofmaneum: Altartalel 180 — Katalog der codd. 155 — Munterbuch 80 Abb. 88 — Wille-halm cod, 165/79 — Wolfram 179

Wismar

nam cod. 105,19 — Wolfram 179
— Kuplerstichkabinett: Manuel, N., Zeichnungen 126 — Mariastiegen, Fenster Rudolf IV. 201
– Stantgal,: Hann Maler zu Schwaz, Ferdinand I. 250 Abb. III, 104
– S. Stephan: Clasfenster 186/01/4 Perdinanu I. ggal Add. III. 104 – S. Stephan: Giasfenster 186/91/4/ 9/200/67 Abb. 205 a.6 a/25/6/8/34 – Sammlung Figdor: Glasmalerei 450 – Sammlung Przibam: Maria und Elisabeth 175/6 Abb. 202 und Elisabeth 175:0 Abb. 202
Wiener-Neustadt, Kaiserburg 580
Wienhausen, Glasmalerei 461
Kloster: 124:485 Abb. 12
Teppich 359
Wienhausen: 157
Wiesbaden, Archiv: Notiz über Bornholer Altar 350
Ga'erie: Hana

v. Kulmbach, weibl. Bildnis 611 Wildenstein, Schloß, Meister v. Meßkirch: Altire 631
Willebadessen, Gert von Lon, Hochaltar, Münster 459
Wilsnack, Wallfahrtskirche zum h.

Blut: Glasmaferei 410
Wilten, Stilt, Verkündigung usw. 574
Abb. 75
Wilten, Kloster bei Innsbruck 190 --Willen, Kloster bei Innsbruck 1970 — Verkündigung 83/4/118 Abb. 75 — Schloß Tirol im -: Marienleben 265/6/71 Abb. 325 Wimplen 315 Windiach Matrei, Obermauern bei -

a. d. a. d. Windsor, Holbein, H. d. J., Dietrich Born 055; Earl of Surrey 657 Abb. III, 173; - Eliaabet Parker 057 Abb. III, 174; - Heinrich VIII. 92 3 Abb. 95; - Portratzeichnungen Wittenberg 20,24,48 — Barbert J. J.
Babdiberentrangen Blustrert (22):
Babdiberentrangen Blustrert (22):
Babdiberentrangen Blustrert (23):
Belgen 134 — School 145

chung der Maria 437 — Woensam, Sippenaltar 470, 200 — Serhard, Sippenaltar 470, 293 — Berhard, Herzog a. d. — Urach, Wagnes 200 — Marienkapelle 270 — Deutschhausurder 270 — — Weister Arnold 277 — Michael de Meister Arnold 277 — Michael de Jewister Landou 270 — Michael de Jewister Arnold 277 — Michael de Jewister Arnold 277 — Michael de Jewister Samminger, Nürnberger Teppieh mit Kreuzrgung 262 — Wyschezal b. Prag. St. Peter und

Wyscherad s. Prag, St. Peter und Paul

Xanten 456 — Borten 390 — Dom: Glasmalerei 383 — St. Victor: 456 — Glasmalerei 305 — Meister von

Cappenberg, Antoniusaltar 460;

¥pern 413 Zabern, Bock, H., aus - s. d. — Obere Plarrkirche: Passionsarenen 533

Zell bei Staulen, Strigel, J., Altar 560 Zittau, Bibliothek: Vesperale u. Ma-tutinale 174/9/81/246 Abb. XVII Zofingen, St. Mauritlus: Chorfenster

28rich 622:80 — Amman, Jost, aus-a. d. — Asper, H., in - a. d. — Ban, Ul., in - s. d. — Bergarten, Ulrich von, in - a. d. — Bluntschli, N., in - a. d. — Egeri, C. von, in - a. d. — Froschaver, Chr., in -

s. d. — Glasmabert 339 324.5.691
Lea, H. J. d. A., von — M. d.
Corr. s. J., in v. J. d. — Stemer,
Corr. s. J., in v. J. d. — Stemer,
— Franceministerable: Featur 314
— Landenmerare Afer, H. W. d.
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. Tischpitte
— Holsin, H. d. J. T

DO NOT CERCULATE



DO NOT CIRCULATE



